

N. S. a. IV. n. 2

LUGLIO-DICEMBRE 1951

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA SEMESTRALE DELLA FACOLTÀ DI LETTERE
E FILOSOFIA DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA



UNIVERSITÀ DI CATANIA
BIBLIOTECA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
1951

SICVLORVM GYMNASIVM
RASSEGNA SEMESTRALE DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DELL' UNIVERSITÀ DI CATANIA

Direttore: Prof. GUIDO LIBERTINI

Segretario di Redazione: Dott. CARMELO MUSUMARRA

S O M M A R I O

N. S. a. IV. n. 2

LUGLIO - DICEMBRE 1951

STUDI E SAGGI

SALVATORE SANTANGELO: L'allegoria del canto IX dell' Inferno	Pag. 159
GUIDO LIBERTINI: Le decorazioni pittoriche del Sicularum Gymnasium. I. Le pitture di Olivio Sozzi nel salone della Biblioteca universitaria	166
GINO RAYA: Volto del romanticismo francese	182

CONTRIBUTI E DOCUMENTI

GIOVANNI RIZZA: Gli scavi di Leontini e il problema della topografia della città	190
GINO VINICIO GENTILI: Il Maestro del "Dionysos classico", sul teatraddrammo di Naxos: Euainetos	199
STEFANO BOTTARI: Il portale di S. Maria la Vetere in Militello	204
SEBASTIANO LO NIGRO: La canzone di <i>Susanna patt'a pesti</i>	210

NOTE E DISCUSSIONI

GIOVANNI RIZZA: Originalità e coerenza di una nuova pubblicazione su Leontini.	226
GINA FASOLI: Osservazioni sulle ricerche di storia locale siciliana del Medio Evo	230
STEFANO BOTTARI: Mario da Laureto e Simone de Wobreck	234
CARMELINA NASELLI: Foriano Pico, cantimpanca fiorentino del Seicento	239
La Società italiana di storia delle religioni	249

RECENSIONI

a cura di FILIPPO DI BENEDETTO, MARIA GENNARO, CARMELO MUSUMARRA, GIULIO NATALI, GINO RAYA	251
--	-----

Direzione e Amministrazione: Biblioteca Facoltà di Lettere, Università degli studi, Catania - Telefono 14241.

Prezzi e abbonamenti: Un fascicolo separato L. 750 (estero L. 1000); abbonamento annuo L. 1300 (estero L. 1500). Un fascicolo arretrato L. 1000; annata completa L. 1500. Versamenti sul c/c N. 16/5542 intestato: Biblioteca Facoltà di Lettere, Sicularum Gymnasium - Catania.

SICVLORVM GYMNASIVM

RASSEGNA SEMESTRALE DELLA FACOLTÀ DI LETTERE
E FILOSOFIA DELL'UNIVERSITÀ DI CATANIA

1951



UNIVERSITÀ DI CATANIA
BIBLIOTECA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

1951

SOMMARIO DELL'ANNATA 1951

STUDI E SAGGI

BRANCA, VITTORE. Tecnica e poesia nella prosa del Decameron	Pag. 21
FASOLI, GINA. Problemi di storia medievale siciliana	» 1
LIBERTINI, GUIDO. Le decorazioni pittoriche del Sicularum Gymnasium. I. Le pitture di Olivio Sozzi nel salone della Biblioteca universitaria	» 166
RAYA, GINO. Volto del romanticismo francese	» 182
SANTANGELO, SALVATORE. L'allegoria del canto IX dell' Inferno	» 159
STIX, GOFFREDO. Georg Trakls "Helian". Eine Deutung.	» 59

CONTRIBUTI E DOCUMENTI

AGNELLO, GIUSEPPE. Cimeli bizantini. La stauroteca di Lentini	» 85
BOTTARI, STEFANO. Intorno a Simone di Wobreck	» 90
BOTTARI, STEFANO. Il portale di S. Maria la vetere in Militello	» 204
CAPODANNO, FRANCESCO. Realtà e fantasia nelle elegie di Ligdamo DI VITA, ANTONINO. Vetro romano con scena di caccia da Chiaromonte Gulfi	» 70
GENTILI, GINO VINICIO. Il Maestro del " Dionysos classico " sul tetradrammo di Naxos: Euainetos	» 199
LO NIGRO, SEBASTIANO. La canzone di <i>Susanna patl'a pesti</i>	» 210
MUSUMARRA, CARMELO. Alfieriana (Tra le carte di Montpellier)	» 95
RIZZA, GIOVANNI. Gli scavi di Leontini e il problema della topografia della città	» 190

NOTE E DISCUSSIONI

ARDIZZONI, ANTHOS. Lo stile di Eschilo	» 109
BOTTARI, STEFANO. Mario da Laureto e Simone de Wobreck	» 234
DI BENEDETTO, FILIPPO. G. Leopardi e una nuova etimologia di franc. <i>béltre</i>	» 129
FASOLI, GINA. Osservazioni sulle ricerche di storia locale siciliana del Medio Evo	» 230
GENNARO, SALVATORE. Il Croiset e il frammento di Pindaro nel " Gorgia "	» 103
GRASSI, LEONARDO. L'opera e la personalità di W. Goethe alla luce del pensiero antroposofico di R. Steiner.	» 120
NASELLI, CARMELINA. Istituzioni e riviste di folklore in Argentina	» 131
NASELLI, CARMELINA. Foriano Pico, cantimpanca fiorentino del Seicento	» 239
RAPISARDA, EMANUELE. Ratio e fides nelle opere di Ilario di Poitiers	» 113
RIZZA, GIOVANNI. Originalità e coerenza di una nuova pubblicazione su Leontini.	» 226
La Società italiana di storia delle religioni	» 249

PROFILI

LIBERTINI, GUIDO. Francesco Ferrara	» 133
---	-------

RECENSIONI

a cura di QUINTINO CATAUDELLA, FILIPPO DI BENEDETTO, MARIA GENNARO, SANTI GIUFFRIDA, GUIDO LIBERTINI, SEBASTIANO LO NIGRO, CARMELO MUSUMARRA, GIULIO NATALI, GINO RAYA pagg. 139 e 249

L' ALLEGORIA DEL CANTO IX DELL' INFERNO

Dante e Virgilio attraversano sulla veloce navicella di Flegias la palude Stigia, e sbarcano dinanzi alla porta di Dite dalle mura infocate. Ma una folla di demonii si oppone all'entrata dei due pellegriani; consentono i demonii che Virgilio parli con loro a parte, ma minacciano di trattenerlo e di costringere Dante a tornare solo nel mondo, se ci riuscirà. Dante si spaventa e vorrebbe che Virgilio non lo lasciasse neanche un momento: "torniamo indietro piuttosto, egli propone, se non si può entrare „. Ma il maestro lo rassicura, dicendo che il viaggio è voluto dall'alto e che egli in ogni caso non lo lascerà solo nell'inferno. E il discepolo rimane in forse, "chè no e si nel capo *gli* tenciona „. Intanto l'abboccamento coi diavoli è infruttuoso: essi si ritirano a gara entro le mura e chiudono la porta in faccia a Virgilio, il quale torna deluso e depressso, giacchè non si aspettava quella resistenza. Nondimeno, poichè Dante scoraggiato impallidisce, il maestro si sforza di non apparire alterato, e gli preannunzia l'intervento di un Messo divino, che secondo lui non può mancare. Se non che il Messo celeste ritarda; Virgilio si mette in ascolto, ma non sente nulla; e allora gli si affaccia per un momento il sospetto che quello addirittura non venga: "in questo caso, egli dice, l'ostacolo dovrebbe essere superato solo da noi, coi nostri mezzi „. L'ipotesi però è espressa con una frase incompleta: "se non ..."; e stava per dire: "se non viene „, ma la tronca, perchè egli subito respinge l'idea pessimista, ricordandosi di Beatrice già accorsa in aiuto di Dante. Il quale invece interpreta a modo suo la reticenza, e suppone che Virgilio possa avere sbagliato la strada: tant'è vero che gli domanda se sia mai avvenuto che un'anima del limbo scendesse ai cerchi più bassi; onde il maestro assicura che quella via egli la conosce bene, avendola altra volta percorsa. A questo punto sulla torre delle mura di Dite si affacciano le tre Furie, che Virgilio individua: Megera, Aletto e Tesifone; le quali, orribili in sè, impauriscono Dante gridando e ciascuna battendosi e ferendosi con le mani unghiate; ed egli si stringe a Virgilio. Le Furie allora minacciano di far venire Medusa; e qui il maestro,

dinanzi al grave pericolo che Dante, guardando Medusa, sia tramutato in pietra, lo fa voltare indietro, gli fa chiudere gli occhi e mettersi sù le mani, e per maggiore sicurezza aggiunge anche le proprie. Ora si avvicina il Messo divino: a quanto pare, un angelo in forma umana (altri pensa a Mercurio, a Enea, a Giulio Cesare, e perfino a Gesù Cristo: lasciamo andare!). L'angelo dunque è preceduto ed accompagnato da uno spaventevole rumore e da un sommovimento delle sponde di Stige. Virgilio nell'attesa scopre gli occhi a Dante e lo invita a guardare in direzione della palude, sulla quale poi si vede il Messo celeste passare con le piante asciutte, mentre i dannati della palude fuggono atterriti e Dante per consiglio di Virgilio piega i ginocchi. L'angelo apre la porta di Dite con una verghetta, non senza rimproverare aspramente gli spiriti mali, e torna poi per la sua strada senza neanche far motto a Dante e Virgilio. I quali infine entrano senza ulteriore difficoltà, e si trovano in una campagna piena di tombe infocate, da cui escono duri lamenti: è il sesto cerchio, in cui sono puniti gli eretici.

Tutta questa narrazione è così evidente, così efficace nella rappresentazione e dei personaggi (Dante, Virgilio, l'Angelo), e delle folle (diavoli e dannati), e del paesaggio, che il lettore se ne appaga pienamente, e nessuno penserebbe a prima a vista a un significato diverso dal significato letterale. Se non che Dante stesso ci avverte che sotto il velo di questa narrazione bisogna scoprire la verità riposta:

O voi ch'avete li 'ntelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto il velame de li versi strani.

Ogni commentatore della Divina Commedia crede naturalmente di avere l'intelletto sano, e, autorizzato dal poeta, cerca di indovinare la dottrina, l'insegnamento, insomma l'allegoria che Dante vi ha sottintesa. Sull'allegoria della Commedia c'è un'intera letteratura, ove sono state esposte le opinioni più disparate. Non si può d'altra parte, trattando di questo canto nono, non tener conto dell'allegoria generale di tutto l'Inferno, e forse anche dell'intero poema. Vediamo di ridurre il problema in termini semplici.

Diamo anzitutto per dimostrato che Dante e Virgilio significano l'anima umana in via di redenzione, che, guidata dalla Ragione o Scienza umana, compie come un viaggio d'istruzione attraverso i regni oltremondani, vale a dire una serie di meditazioni: dapprima

sulle colpe e le loro eterne conseguenze e poi sulla speranza delle anime pentite, con lo scopo di raggiungere la felicità della vita terrena (paradiso terrestre); un'altra guida, Beatrice, la Fede Cristiana o Scienza delle cose divine, guiderà poi l'anima nella contemplazione della beatitudine, per renderla degna di andare realmente, quando che sia, in paradiso, a godervi la felicità eterna. Virgilio però è stato mosso da Beatrice, e dunque la Ragione, ispirata dalla Fede, è propriamente la Retta ragione.

Questo viaggio, che pure è voluto da Dio, presenta nella sua prima parte molti impedimenti, opposti dai demonii all'anima che intende salvarsi. Sono, io credo, le tentazioni diaboliche, quelle che nella vita terrena persuadono al male l'anima impreparata a resistervi, o per lo meno la distraggono dal bene. Tentazione nel significato proprio è l'atto del tentare, del provare; è dunque una prova della resistenza morale dell'uomo. E questa prova, anche se messa in atto dal demonio, è sempre voluta da Dio: "ne nos inducas in tentationem", chiede ogni fedele al Padre che sta nei cieli, perchè la prova è sempre, più o meno, pericolosa; ma Dio la vuole lo stesso, perchè chi la supera acquista maggior merito.

Dante incontra dei demonii non solo all'entrata della città di Dite, ma in ogni cerchio: demonii sono certamente Caronte e Cerbero, che egli espressamente chiama con questo nome; demonii devono considerarsi anche gli altri esseri mitologici, Minosse, Pluto, Flegias, il Minotauro, i Centauri, etc.; i quali tutti hanno la doppia funzione di ufficiali della Giustizia punitiva e di disturbatori del viaggio di Dante, vale a dire di tentatori dell'anima che si avvia alla salvezza. Non escludo, ripeto, neanche Minosse, il quale tenta di spaventare Dante e di scuotere la fiducia che questi ha in Virgilio:

Guarda com'entri e di cui tu ti fide:
non t'inganni l'ampiezza de l'entrare.

Normalmente all'anima umana basta la guida della Retta ragione per superare le tentazioni, anzi per giovarsene, perchè le tentazioni rafforzano la resistenza morale: Virgilio difatti quasi sempre riesce a tacitare i demonii, e qualche volta li assoggetta con vari espedienti al servizio di Dante, come fa con Flegias, coi Centauri, e così via. Ma egli non riesce nè con Caronte, nè coi diavoli della città di Dite, e qui è necessario l'intervento divino.

Si è discusso sul modo come Dante attraversi l'Acheronte, e si è perfino supposto che il nocchiero infernale, dopo avere fatto sbar-

care i dannati, torni appositamente a prendere Dante e Virgilio. È un assurdo. Si badi alla significativa corrispondenza di quell'episodio del canto III con questo del canto IX. Siamo all'inizio rispettivamente delle due parti principali dell'Inferno: la prima comprendente il difetto involontario di fede (Limbo) e i peccati semivolontarii di incontinenza, *ex passione*, come dicono i teologi; la seconda comprendente i peccati volontarii, *ex electione*, di eresia, violenza e frode; e come qui, dinanzi alla città di Dite, il Messo celeste arriva accompagnato da fracasso e terremoto, allo stesso modo sulla riva di Acheronte

..... la buia campagna
tremò sì forte, che de lo spavento
la mente di sudore ancor mi bagna;
la terra lacrimosa diede vento,
che balenò una luce vermiglia
la qual mi vinse ciascun sentimento;
e caddi come l'uom che 'l sonno piglia.

Non c'è dubbio, secondo me: sebbene il poeta non lo dica, i due pellegrini son trasportati all'altra riva mentre Dante è svenuto, per intervento divino, non sappiamo quale.

La significazione spirituale di questi due interventi è che, quando la Retta ragione non è sufficiente a vincere da sola le troppo insidiose tentazioni che le forze del male oppongono all'anima che si ravvede, questa non si salva se non per miracolo, con una grazia speciale. Tale è sicuramente il caso del nostro episodio, in cui l'opposizione dei diavoli, diciamo la loro tentazione, è una prova grave e pericolosa a cui è sottoposta l'anima umana, la quale rischia addirittura di perdersi.

Che cosa è avvenuto per render possibile un tale pericolo? Lo abbiamo visto: Dante, minacciato di esser lasciato solo, si scoraggia e vorrebbe rinunciare a proseguire il viaggio; Virgilio, che dapprima si mostra sicuro, dopo l'insuccesso del suo colloquio coi diavoli è depresso anche lui, e sebbene abbia fede nell'intervento divino, quando il Messo ritarda, per un istante dubita, il che fa perfino sospettare a Dante che il maestro abbia sbagliato la strada. Traducendo spiritualmente queste circostanze, si tratta evidentemente di un momentaneo indebolimento della fede e della speranza. Di ciò approfittano le forze del male per organizzare una specifica, suprema tentazione, cioè, come vedremo, la prova del rimorso. Dio permette questa prova, e appunto perchè essa abbia luogo, il Messo celeste tarda a venire: non mi pare ci possa essere altra spiegazione.

Si è discusso e si è sofisticato sul significato delle Furie infernali di questo canto; ma a Dante, che conosceva la mitologia pagana, non poteva essere ignoto che esse nell' antichità significarono i rimorsi che agitavano e tormentavano colui che avesse commesso un grave delitto.

Se le Furie anche per Dante rappresentano il rimorso, Medusa che cosa significherà? Poichè essa è uno strumento di cui quelle dispongono per far sì che Dante non possa più tornare dall'inferno, deve evidentemente significare la conseguenza, anzi la conseguenza dannosa del rimorso, cioè la dannazione. Come mai il rimorso può condurre alla dannazione? Qui è opportuno definire il rimorso, che si può confondere, e volgarmente si confonde, col pentimento, men-son due stati d'animo completamente diversi.

Colui che commette peccati di malizia - considero i peccati volontari più gravi - normalmente è vittima di un'illusione, giacchè l'uomo non cerca il male per il male, ma il male che ha apparenza di bene (è la teoria esposta nel Purgatorio): sarà l'utile proprio, il guadagno, l'orgoglio appagato, la soddisfazione della vendetta, etc.; ciascuno dei quali effetti, appena conseguito, dovrebbe produrre, e qualche volta produce, uno stato d'animo di piacere: in questo caso il rimorso è assente. Ma più spesso il peccato lascia insoddisfatti, delusi, tristi e amareggiati, e allora si ha coscienza del male fatto e se ne prova dolore: ecco il rimorso. Se il rimorso è lieve, il dolore è sopportabile e può durare anche indefinitamente; ma se è grave, può anche divenire insopportabile e dar luogo alla disperazione.

Immaginiamo un malato grave, che non abbia fiducia nei medici e non speri di guarire, ma che non si rassegni al suo male: egli ricorrerà al suicidio, e in ogni caso morrà disperato. Alla stessa guisa non si può liberarsi dal rimorso, se non umiliandosi a chi può perdonare, fidando in lui e sperando nella sua bontà; fiducia e speranza che nel peccatore nascono dalla coscienza della propria sincerità nell'amare colui che egli ha offeso e nel detestare il male che gli ha fatto. E questo è il pentimento. Mentre dunque il rimorso è uno stato di dolore continuo e senza speranza, il pentimento è lo stato di transizione dal dolore alla pace dell'animo; la quale si raggiunge poi col perdono.

D'altra parte il rimorso, lieve o grave che sia, quando permane immutato è in fondo persistenza nel male, ostinazione nel non volere umiliarsi dinanzi all'offeso, è ciò che i teologi chiamano *obduratio cordis*, l'indurimento del cuore nel peccato; laddove il pen-

timento è proprio il contrario, la *contritio cordis*, l'intenerimento del cuore prodotto dall'umiltà e dall'amore verso l'offeso.

Noi possiamo essere sicuri che Dante non confondeva rimorso e pentimento. Egli certo conosceva il mito di Oreste, e sapeva che questi aveva ben vendicato il padre uccidendo Egisto, ma aveva anche ucciso la madre, e che appunto per questo orrendo delitto fu perseguitato dalle Furie, che lo tormentarono senza posa, finchè l'infelice, sperando nella divinità, consultò l'oracolo, ne seguì i suggerimenti ed ottenne così la pace. Dante conosceva altresì la fine di Giuda Iscariota, il quale, dilaniato dal rimorso per avere tradito il divino maestro, restituì il prezzo del tradimento ai sacerdoti, riconoscendo l'innocenza del Cristo; ma questa resipiscenza non poteva essere efficace senza il vero e proprio pentimento, senza la speranza del perdono; onde Giuda disperato s'impiccò e andò all'inferno.

Fu forse la frase *obduratio cordis*, che S. Tommaso commenta, quella che consigliò al poeta di abbinare il mito delle Furie con quello di Medusa, la Gorgone che tramutava in pietra, che induriva chi la guardasse.

Vegna Medusa, sì 'l farem di smalto,

gridano le Furie, nel momento in cui Dante, per paura del loro aspetto e della loro azione, si accosta a Virgilio, e stavolta con piena fiducia:

io mi strinsi al poeta per sospetto.

Ora, se le superiori premesse sono esatte, se ne può ricavare una significazione allegorica dell'episodio, che a me pare accettabile. L'anima umana in via di ravvedimento, avendo subito un lieve e momentaneo indebolimento della fede e della speranza, determinato dalla tentazione diabolica, viene assoggettata ad una prova specifica, la prova del rimorso, che essa supera fidando nella Retta ragione e sperando nell'aiuto divino; con questa fiducia e con questa speranza l'anima, che pure ha risentito gli effetti dolorosi del rimorso, evita l'indurimento nel male e si rende degna di una grazia speciale: difatti si umilia, contrita, dinanzi alla divinità e ottiene la completa vittoria sulla tentazione diabolica: potrà quindi continuare a percorrere la via della redenzione.

Qui, secondo me, bisogna arrestarsi. Molti commentatori si sono sbizzarriti nel cercare il significato allegorico delle mura di Dite e

della porta di Dite e di ciascuna delle tre Furie e della verghetta dell'angelo, e così via. Può darsi che anche questi particolari abbiano un loro senso riposto; ma noi possiamo rinunciare a indagarlo, perchè non essenziale all'allegoria complessiva. D'altra parte non bisogna dimenticare che Dante nell'interpretazione delle scritture seguiva il precetto di S. Agostino, che cioè "non tutto ciò che si narra come accaduto si deve credere che significhi altro, ma accanto a ciò che significa altro s'intreccia qualche cosa che non significa nulla „. Questa massima, che egli cita e fa sua, da un canto ci autorizza a non cercare il troppo e il vano, e dall'altro ci spiega la ricchezza di determinazioni della poesia di Dante; il quale raramente mise la sua fantasia a servizio dell'intelletto, raramente cioè subordinò l'espressione letterale al significato allegorico, perchè nella sua creazione si sentiva ed era completamente libero, anche se la poesia dovesse avere un doppio significato.

SALVATORE SANTANGELO

LE DECORAZIONI PITTORICHE DEL SICULORUM GYMNASIUM

I

LE PITTURE DI OLIVIO SÒZZI NEL SALONE DELLA BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

La sede dell'*Almo studio*, sollecitamente risorta nei primi decenni del secolo XVIII dopo la rovina causata dal terremoto del 1693, non ebbe l'aspetto di un semplice e severo edificio scolastico ma piuttosto, come ci mostrano alcune incisioni di quel tempo, di un palazzo aristocratico dalla facciata ricca di decorazioni scultoree e dall'elegante cortile porticato, mentre nell'interno, ad imitazione delle dimore magnatizie della stessa epoca, le sale furono adorne di stucchi e di pitture. Vaga di dipinti, oggi purtroppo scomparsi, era, come vedremo, l'Aula magna; pitture a fresco, attualmente celate dagli scaffali che ne ingombrano le pareti, erano nella cappella di S. Tommaso d'Aquino e in qualche altra sala dell'ala di ponente al primo piano, ma nessuno di questi ambienti raggiungeva la bellezza del salone di lettura della Libreria, nell'ala di settentrione, col suo fastoso soffitto eseguito da Olivio Sozzi¹.

Riserbandomi di trattare in seguito della decorazione pittorica delle altre parti dell'edificio, mi limiterò in questa nota a dire del grande affresco del Sozzi i cui frammenti, fortunatamente messi in salvo dopo la demolizione di quel soffitto a volta, furono depositati nel Museo dei Benedettini divenuto poi sede della Biblioteca Ursino Recupero, fino a che non riuscii ad ottenere, e non senza difficoltà,

¹ Sul palazzo dell'Università e sulla sua ricostruzione dopo il terremoto v. l'opera di F. FICHERA *G. B. Vaccarini e l'architettura del '700 in Sicilia*, Roma 1938 p. 56 sgg., nonché i capitoli di M. GAUDIOSO e di C. NASELLI nella *Storia dell'Università di Catania*, Catania 1934 p. 211 sgg. e p. 459 sgg.



Fig. 1 - B. DE STEFANO AMATO. Disegno tratto dal dipinto del Sozzi
nella Biblioteca Universitaria.



Fig. 2 - O. SOZZI. L'affresco della Biblioteca Universitaria.
(Fotografia presa poco prima della distruzione).

che ritornassero, ormai allo stato di preziose reliquie, nell'aula per la quale il dipinto era stato creato ¹.

Più di uno scrittore di cose catanesi ebbe occasione di far menzione di questo celebre soffitto, ma di proposito e diffusamente se ne occuparono soltanto Carlo Gemmellaro, che scrisse di così vari argomenti, ed Agatino Longo, professore di fisica ma anch'egli poligrafo ². Il primo descrisse l'austera sala arredata dagli scaffali di legno scolpito e coperta dalla volta ornata di bassorilievi a stucco con volute, caulicoli, festoni, putti e scudi recanti figurazioni simboliche, ornati in mezzo ai quali spiccava il dipinto del Sozzi che egli cercò di interpretare parte a parte e terminando con un sentito elogio del nostro pittore. Il Longo, invece, si occupò principalmente delle allegorie che si vedevano in quell'affresco e del contenuto filosofico che egli credeva di riconoscervi.

Nonostante l'esistenza di queste due memorie, che attestano l'importanza dell'opera oggi scomparsa e l'impressione che essa faceva al pubblico, ho creduto opportuno riprendere questo argomento non soltanto per giustificare il mio desiderio di fare ritornare quegli avanzi di pittura nella loro sede originaria ma anche per rivedere le esegesi della rappresentazione proposte dal Gemmellaro e dal Longo, che tra di loro non concordavano in diversi punti, e soprattutto per meglio esaminare il valore artistico di quell'affresco, per stabilire quale posto esso occupa nella produzione del Sozzi e, infine, per precisare mediante documenti la data dell'esecuzione, fino ad ora non conosciuta, e quella della distruzione di cui nessuno ha fatto cenno e che soltanto pochissime persone oggi molto vagamente ricordano. D'altra parte, io mi auguro che il mio scritto possa

¹ Ringrazio qui pubblicamente l'avv. G. Perni, già sindaco di Catania, per avere agevolato la restituzione, da parte del Comune all'Università, dei frammenti degli affreschi del Sozzi, l'avv. G. Ursino Vianelli per avere consentito a tale restituzione nella qualità di Commissario della Biblioteca Comunale che deteneva questi dipinti, il dr. Cavadi, Direttore della Biblioteca Universitaria, per aver permesso che queste reliquie venissero a decorare il salone della Biblioteca stessa dopo il recente restauro.

² C. GEMMELLARO *Due parole sugli ornati della gran sala della catanese Università degli Studi*, in "Giorn. del Gabinetto letterario dell'Accademia Gioenia", a. 1845 (luglio-aprile) p. 36 e sgg.; A. LONGO *Su un dipinto a fresco di Oltvio Sozzi nella Biblioteca dell'Università di Catania*. Ibid. 1846 (marzo-aprile) p. 35 sgg.; inoltre i cenni in *La Biblioteca universitaria di Catania*. Cenni storici e statistici, Catania, Galatola, 1872 p. 10 e in MANDALARI *Memorie storiche dell'Ateneo e del Palazzo Universitario di Catania*, nell'Annuario della Università di Catania (1899-900) p. 31.

incitare qualcuno a studiare più profondamente l'opera di questo notevole pittore catanese di cui si ricordano i lavori, si loda genericamente l'arte ma sul quale non esiste ancora una compiuta monografia¹.

Ad onta delle descrizioni citate, difficilmente potremmo farci una idea dell'opera in questione se, oltre i frammenti recuperati che ci permettono di apprezzare le qualità pittoriche dimostrate dal Sozzi in questo affresco, non ci fossero rimaste alcune testimonianze grafiche che ci presentano l'intera composizione e che consistono in un disegno, trattato un po' a mo' di schizzo, eseguito da un certo De Stefano Amato, disegno che oggi si conserva nel piccolo museo dell'Università (fig. 1), e due vecchie fotografie, una in possesso di privati e l'altra presso la Direzione della Biblioteca universitaria (fig. 2), le quali ci mostrano il dipinto nel suo insieme ma osservato da due punti di vista leggermente diversi.

Non ci rimane invece alcun ricordo degli stucchi che formavano la ricca cornice del dipinto. Che importanza essi dovessero avere si intuisce da altri soffitti eseguiti dal Sozzi, dove la composizione è sempre inquadrata in una ricca decorazione, di solito pittorica ma imitante l'opera in stucco, e che è intimamente legata col quadro centrale, ne determina la sagoma, dà ad esso profondità e leggerezza. Ma purtroppo di questi ornati in stucco, oltre la descrizione del Gemmellaro e del Longo, non ci è rimasto che un documento in data 14 novembre 1756 da noi ritrovato nell'archivio universitario e che ci parla dell'appalto per le dorature che vennero aggiudicate a un certo maestro Gabriele Carnazza (v. appendice : Doc. II).

Un altro documento (v. appendice doc. I) dello stesso archivio, che reca la data del 1° novembre 1755, ci parla invece dell'asta av-

¹ Oltre le due memorie citate ed alcuni scritti che via via ricorderemo, relativi a singole opere del Sozzi, notizie su questo pittore si trovano principalmente presso i seguenti autori: FEDELE DA S. BIAGIO *Dialoghi familiari sopra la pittura*, Palermo, 1788; LANZI *Storia pittorica dell'Italia*, 1823 II, 393; PORTAL *Relazione storica intorno ad alcuni artisti di Catania ed altri Siciliani*, in Estr. del G. orn. letter. Palermo, 1839; TOPIN *Esquisse d'une histoire de la peinture en Sicile*, in Corr. franco italiano, Parigi, 1829; MARTINO MAZZARA *Notizie inedite su Olinto Sozzi*, in Arch. stor. siciliano, 1834. Una monografia inedita autografa sul Sozzi compilata dal Castorina sembra si trovi nella Bibl. Comunale di Catania. V. inoltre le notizie nei seguenti lessici: A. M. BESSONE-AURELI, *Dizionario dei pittori italiani*, Milano, 1928; U. GALETTI ed E. CAMESASCA *Enciclopedia della pittura italiana*, Milano 1950; THIEME-BECKER *Lexikon der Künstler* ad v. Sozzi; DE MATTEI *Dizionario dei Siciliani illustri*, 1939 ad. v.

venuta per l'assegnazione delle pitture. E dico delle pitture perchè il lavoro non riguardava soltanto il soffitto del grande salone della "Libreria", ma anche due stanze attigue (o, come viene detto nell'atto... " antecedenti "), e cioè una " *nel braccio di tramontana collaterale a detto cammarone* ", e l'altra " *in cantonera di detto braccio di tramontana e di levante* "; cosicchè dovevano essere decorate anche la sala attigua alla attuale Direzione e quest' ultima. Però, in queste stanze non vi è traccia di affreschi e quindi noi non sappiamo se essi siano stati distrutti o non siano stati mai eseguiti, contrariamente a quanto era stabilito nel documento citato.

I concorrenti furono tre: il sacerdote Giuseppe Meli, figura di artista quasi sconosciuta, il Piparo, che esegui, come vedremo in seguito, altre pitture nel palazzo dell'Almo Studio, ed infine Olivio Sozzi che per le opere eseguite in Sicilia nei decenni precedenti doveva godere una certa reputazione. Tuttavia il lavoro non fu agguadato in base al merito artistico dei progetti presentati, bensì in base alla richiesta che risultava più vantaggiosa economicamente; e difatti l'asta fece ribassare la primitiva offerta di 200 onze alle 160 di cui si contentò il Sozzi. Però i pittori dovevano avere presentato dei progetti perchè l'atto pone come condizione che la pittura doveva essere fatta " *giusta la forma seu Idee delle Bozzetti sottoscritte dall'Ill.ma Deputazione* ".

Non sappiamo se il tema sia stato dato dalla Deputazione o se sia dovuto alla fantasia dell'artista. Il Longo suppose che esso fosse stato suggerito dal canonico Vito Coco, che successe a Vito Amico nella direzione della biblioteca e che sicuramente consigliò gli emblemi e i motti latini da porre negli scudi a stucco che circondavano l'affresco e che spiegavano le figure simboliche in quelli rappresentati. Ad ogni modo, l'argomento di questa " macchina di mitologico argomento " - come la chiama il Gemmellaro - fu " *Il trionfo di Pallade* ", cioè della Sapienza, tema adattissimo all'edificio in cui si trovava ed in particolare alla grande sala di lettura di una biblioteca. Ed al soggetto del dipinto sembra alludesse il verso che si leggeva anche su uno degli scudi, nella parte inferiore del quadro, sopra la firma dell'artista:

*Cuncta sibi Pallas, Virtus sibi cuncta triumphat*¹.

Difatti, sovrastava a tutta la composizione il carro trionfale su cui

¹ LONGO o. c. l. c.

sedevasse la dea: volteggiavano intorno ad essa dei putti, quali in atto di sospingere le ruote dello strano veicolo desinente in una specie di prua, quali recando fronde e fiori; e figurava tra essi pure un piccolo Cupido, dagli occhi bendati, che impugnava arco e frecce ed era guidato da un altro fanciullo sorreggente una face.

Il tema era poi svolto mediante una serie di personaggi allegorici, collocati sulle nubi in un apparente disordine ma in realtà disposti logicamente in una lunga linea serpeggiante che andava da un capo all'altro del quadro. Circa l'interpretazione di queste figure io credo di dover dissentire in qualche punto dai due autori che sopra ho citato. Così nelle due donne adagiate a sinistra, sul partito di nuvole immediatamente sottostante alla dea, il Gemmellaro riconosce - andando da sinistra a destra - il Commercio e l'Abbondanza, il Longo la Ricchezza e l'Abbondanza. Io ritengo che il Commercio difficilmente si sarebbe rappresentato con una figura muliebre, mentre superflua sarebbe stata la presenza dell'Abbondanza accanto alla Ricchezza: è invece probabile che nella prima figura in atto di trarre gemme da uno scrigno si possa riconoscere l'Arte¹ e nella compagna, che affettuosamente l'abbraccia sorreggendo con l'altra mano una cornucopia traboccante di fiori, si possa vedere l'Agricoltura. A destra di questo gruppo è una terza figura che vola verso sinistra, quasi portata dal vento che fa aderire al corpo il bianco chitone di cui è vestita ed agita l'azzurro manto intorno alla testa coronata di fiori. Con la mano destra essa tiene una cornucopia che due putti aiutano a rovesciare facendone cadere delle monete; con la mano sinistra essa stringe dei lacci da cui sono avvinti una donna coi capelli sollevati dal vento e che per l'attributo di una ruota che le sta vicino è da interpretarsi come la Fortuna ed una bella figura nuda di vecchio, alato, dalla barba prolissa. Questi, che rappresenta sicuramente il Tempo, siede su di una fascia zodiacale ed ha lasciato cadere la classica falce perchè le sue braccia legate dietro la schiena lo dicono ormai prigioniero. I precedenti scrittori dissero che la figura muliebre doveva essere la Virtus trionfante, secondo il verso che più sopra abbiamo riportato; secondo me essa è una messaggera di Pallade, la Sapienza che largisce al mondo tesori ed è vittoriosa così del Tempo come della Fortuna.

¹ Il motivo delle figure con monili è caro al nostro pittore: lo si ritrova anche in quelle che simboleggiano l'Asia e l'America nei pennacchi della cupola della chiesa dei Gesuiti in Catania e nelle consimili della Chiesa Madre di Ispica.

Nel registro immediatamente sottostante, sempre procedendo nello stesso senso, sono altre due grandiose figure di donne : quella a sinistra volge in alto lo sguardo tenendo nelle mani una caraffa di cristallo ed un bicchiere di rosso vino, mentre la compagna che sta presso di lei, reggendo una cornucopia, solleva con la destra una tromba munita di drappella. La prima figura era spiegata dal Gemmellaro, ma senza alcun fondamento, come l'immagine delle Belle Arti e dal Longo invece come... la Pedagogia, mentre nella seconda l'uno riconosceva l'Agricoltura (sempre a causa della cornucopia, ma senza alcuna ragione per la tromba) e l'altro invece (proprio a causa della classica " tuba „!) la denominava l'Eloquenza. È più verisimile che il dolce liquore sia versato, semmai, dalla Poesia o dall'Eloquenza e che la donna con la " tuba „ rappresenti la Fama. Se così fosse bisognerebbe escludere che " il mondano rumore „ sia simboleggiato, come sostenevano i predetti scrittori, da quella donna alata, sottostante, per il semplice motivo che anch'essa soffia in una tromba sospingendo in basso un'ultima figura scarmigliata che rappresenterebbe l'Invidia : si tratta invece di un'altra messaggera di Pallade che fa precipitare o l'Invidia, secondo era stato suggerito, o l'Ignoranza, come quella che sta più in basso e che viene contrapposta alla dea della Sapienza la quale occupa il posto più elevato.

Le allegorie non sono dunque del tutto chiare, ma secondo quanto abbiamo suggerito esse starebbero in quest'ordine :

	Pallade (con putti e Cupido)	
Le Arti	l'Agricoltura	la Scienza
		Il Tempo la Fortuna
La Poesia (o l'Eloquenza)	la Fama	
	l'Ignoranza.	

Ma, a prescindere da queste allegorie che si addicono al gusto dell'epoca in cui visse il Nostro ed in particolare, come vedremo in altre opere, alla sua fantasia, restano da esaminare i caratteri essenziali del dipinto in questione e, più in genere, dell'arte del Sozzi.

La vasta composizione di cui ci occupiamo rientra perfettamente nel quadro della pittura dell'Italia meridionale nella seconda metà del secolo XVIII. La ricca cornice che inquadra uno spazio di cielo si trova in altri soffitti, anche dell'Italia settentrionale, ma lì, come vediamo in certi affreschi del Piazzetta o del Tiepolo, le figure e i gruppi scattano in voli verticali verso l'azzurro ; qui, invece si addensano pesanti cirri di nuvole che in qualche punto invadono per-

sino l'ambiente sottostante coprendo il limite della cornice stessa e le figure si adagiano su quelle nubi disponendosi in una lunga linea serpeggiante che vuol dare l'impressione della verticalità, come in un quadro, e per cui si va, con gradualità trapassi, da una zona inferiore oscura e fosca ad una superiore trasparente ed eterea. È precisamente quanto vediamo nelle opere di alcuni pittori della scuola romana e napoletana, come ad esempio nel Solimena¹.

È stato detto, e giustamente, che la pittura siciliana del '700 ebbe tre numi: Francesco Solimena, Corrado Giaquinto e Sebastiano Conca e che tutti i nostri pittori di quel periodo aderirono ora a questo ora a quello dei detti maestri². E difatti il Sozzi in questa composizione tiene piuttosto del Solimena, ma egli risente pure del Giaquinto alla cui scuola si era formato insieme a Gaspare Serenari³, mentre invece, nei quadri, sia per la composizione sia per il colore, si rivela seguace del Conca. Qualche suo quadro è addirittura su disegno del pittore di Gaeta, come si può vedere a Catania in una tela della chiesa dell'Ogninella.

Dopo avere studiato, dunque, nell'Italia centro-meridionale egli tornò ben scaltrito nella natia Sicilia, dove lavorò prima a Palermo, poi a Catania e, divenuto ormai famoso, in altre città del sud-est dell'Isola.

Dalla scuola napoletana, e più precisamente dal Giaquinto, provennero al Sozzi l'amore del fasto, della fantasiosa riproduzione di un mondo irreali, il senso decorativo; dal Conca l'enfasi della composizione, qualche nota del colorito e forse alcuni tipi di figure; dal Solimena, infine, egli derivò l'abilità dell'affrescatore facile e spontaneo. Ma l'aderenza all'arte di quei maestri non gli impedì di sviluppare e di sfoggiare certe sue qualità personali⁴ che possiamo rilevare in diverse sue opere ed anche nei pochi frammenti perve-

¹ Si veda, ad esempio, il bozzetto per la pittura di un soffitto attribuito al Solimena in *La pittura napoletana nei secoli XVII-XIX* (Catalogo della mostra tenuta a Napoli nel 1938) p. 208.

² M. ACCASCINA *Per la pittura del settecento nel Museo nazionale di Palermo*, in "Boll. d'arte del Ministero della Educazione Nazionale", a. IX (1930) n. XI, p. 501. Ivi si parla di Fedele da S. Biagio ammiratore del Sozzi e dei suoi "Dialoghi familiari sopra la pittura", che sono fonte di notizie interessanti per la pittura siciliana di questo periodo.

³ v. *Enciclopedia della pittura italiana*, cit., alla voce "Sozzi".

⁴ Giustamente l'Accascina, nello scritto sopra citato, (p. 504) dice: "...ma Olivio Sozzi interpreta Sebastiano Conca con un tale senso di monumentalità e sapienza costruttiva e con tale gusto del colore da gareggiare col maestro".

nutici del soffitto della Biblioteca universitaria: così quel modo grandioso di impiantare le figure, quella costruzione solida di alcuni corpi (ad esempio quello dell'allegoria del Tempo), taluni audaci e pur piacevoli effetti cromatici (come ad esempio quello del verde abito della Fortuna), il colorito chiaro delle carnagioni muliebri e soprattutto quella tecnica disinvolta, a pennellate larghe, che talora sembrano buttate giù senza neanche un preliminare disegno.

In Sicilia il Sozzi venne a contatto con Vito d'Anna che, com'è noto, doveva poi diventare suo genero; anzi il Cordaro Clarenza dice che questi avrebbe collaborato con lui in talune opere, come nella cupola della chiesa dei Gesuiti¹, ma l'arte del Nostro doveva essere ormai formata e matura, sicchè difficilmente avrà risentito gli influssi di quella del giovane pittore allievo del Vasta e del messinese Filocamo, anzi probabilmente dovette avvenire il contrario.

Ma se vogliamo renderci più esattamente conto dell'operosità del Sozzi, almeno come affreschista, e del posto che nella sua attività artistica occupa il dipinto della Libreria catanese occorre dare uno sguardo, sia pure di volo, ai lavori eseguiti con quella tecnica esaminando le diverse fasi della sua evoluzione. Credo che in tal modo potrà aversi una visione più precisa di quella che voleva dare il Longo arbitrariamente distinguendo e determinando le tre "maniere", di O. Sozzi.

Purtroppo, noi non conosciamo le opere della sua giovinezza, immediatamente dopo l'alunnato presso il Conca e il Giaquinto. Sappiamo che nel 1729 eseguì alcune scene dell'Antico Testamento nella chiesa di S. Giacomo alla Marina in Palermo, e che nel 1738 decorò il soffitto di S. Maria della Concezione nella stessa città, dove, nel 1745, lasciò alcuni suoi dipinti nella chiesa della Catena e in quella di S. Giorgio dei Napoletani. È certo, però, che una delle opere di maggiore impegno compiute in questo periodo palermitano fu il soffitto e la cupola della chiesa di S. Sebastiano di cui non possiamo precisare la data². Qui il pittore si trovò davanti al compito di creare

¹ Per le opere lasciate dal Sozzi in Catania v. CORDARO CLARENZA o. c. l. c. e per la cupola dei Gesuiti v. in particolare LONGO, *La cupola dei Gesuiti*, in "Giorn. del Gabinetto letterario dell'Accademia Gioenia", 1846 vol. XI, bim. V p. 42 sgg.

² Per queste pitture palermitane del Sozzi v. CORDARO CLARENZA, *Osservazioni sopra la storia di Catania* p. IV, p. 177 e THIEME-BECKER o. c. ad v. Sozzi. Si tratta di semplici elenchi di queste opere, qualche volta con l'indicazione di una data. Il POLICASTRO, in *Catania settecentesca* Catania 1951 p. 316 sgg., parla

una composizione per uno spazio eccessivamente stretto e lungo e cercò di superare questa difficoltà suddividendo quasi la scena in due parti (una sfera superiore col Cristo e la Madonna ed una inferiore con alcuni santi, il Martire ed i Cherubini che portano gli strumenti del supplizio). Ma, nonostante la mancanza di unità, l'artista già ci sembra formato e padrone dei suoi mezzi per l'equilibrio che sa dare alle masse, per il movimento della composizione, per l'arditezza di alcuni scorci.

Nel 1750 egli eseguiva gli affreschi alla Martorana, dove si mostra invece ineguale: accanto ad un gruppo felicemente ideato, com'è quello della Vergine portata in cielo da angeli e da Cherubini e fiancheggiata da Dottori della Chiesa, troviamo, nel miracolo di S. Benedetto, talune figure manierate di santi, altre assai meschine di diavoli ed un paesaggio sommariamente reso.

Una delle ultime opere eseguite nella capitale dell'Isola dovette essere l'affresco per il coro delle monache di S. Maria di Valverde, una ricca composizione in cui la Vergine del Carmelo troneggia nello sfondo in mezzo ad alcune figure di Angeli e di clarisse mentre in primo piano spiccano quelle di alcuni vescovi e padri della Chiesa fortemente disegnate e che sembrano preannunciarne altre che il nostro eseguirà poi a Catania.

Tornato finalmente nella sua città natale, egli vi eseguì alcune opere a fresco che oggi è difficile rintracciare¹. Non sono infatti riuscito a vedere nè le sei Sibille che avrebbe dipinto nell'Ospedale di S. Marta, cioè nell'antica casa del barone Del Toscano, nè la rappresentazione della Concezione che era nella chiesa di S. Chiara, nè infine la volta che egli decorò nella casa Manganelli. Il dipinto della Libreria, affidato all'artista nel novembre del 1755, dovette esser compiuto nello spazio di sei mesi poichè il documento di cui ho parlato poneva come termine l'aprile del 1756.

Con quest'opera il Nostro usciva una volta tanto dal solito ciclo delle rappresentazioni religiose per entrare in quelle del mito e dell'allegoria, e questo, forse, lo portò, in certo modo, a rinnovarsi. Se noi confrontiamo questa composizione con quelle a cui abbiamo precedentemente accennato notiamo subito l'olimpica sere-

di altri tesori della tavolozza del Sozzi profusi nelle chiese di S. Giacomo, della Pietà, della Kalsa, dei Cappuccini, ma non so se si tratti di tele o di affreschi. Per le chiese di Palermo v. pure: MIGLIORI, *Itinerario di Palermo*, p. 59 e MORTILARO *Guida di Palermo*, p. 47.

¹ v. LONGO o. c. p. 64 n. 11.



O. SOZZI. Biblioteca Universitaria. Frammento di figura rappresentante "la Fortuna „.



O. SOZZI. Biblioteca Universitaria. Figure allegoriche (l'Arte e l'Agricoltura ?)



O. SOZZI. Biblioteca Universitaria. Figura allegorica
(La Sapienza ?)



O. SOZZI. Biblioteca Universitaria. Frammento
della figura rappresentante "il Tempo"



O. SOZZI. Biblioteca Universitaria. Frammento
di figura allegorica (La Poesia ?)



O. SOZZI. Biblioteca Universitaria. Frammento
di figura di putto.



O. SOZZI. Il soffitto della Chiesa Madre di Melilli

nità che egli ha saputo dare a molte di quelle figure allegoriche, il vigore e il pathos che ha raggiunto in altre e, finalmente, la leggiadria e la freschezza dei colori che si possono osservare anche nei frammenti rimastici. Davanti a certe figure abbiamo l'impressione che il Sozzi preannunci qui il neoclassicismo.

L'altra opera del periodo catanese, che noi possiamo ancora meglio ammirare per il suo stato di conservazione, specialmente dopo gli ultimi restauri eseguiti qualche anno fa, è la cupola della Chiesa dei Gesuiti.

Superiore all'affresco della Libreria, per grandiosità ed originalità di composizione, è la decorazione di questa cupola, eseguita dal Sozzi nel 1760, e che ci mostra l'artista in uno dei più felici periodi della sua attività, con tutte le sue qualità di fantasia e di sentimento decorativo e pittorico. Volendo sintetizzare la storia e celebrare l'apoteosi della Compagnia di Gesù attraverso quelli che furono i suoi maggiori esponenti, per il fervore mistico o per l'efficace predicazione o per il martirio affrontato, il Nostro non suddivise più, come aveva fatto a Palermo, la calotta della cupola in spicchi o sezioni ma creò una composizione unitaria, distribuendo le figure in tante zone concentriche che vanno da una più bassa, fosca e tenebrosa, a quelle superiori più chiare e luminose perchè voglion dare l'idea dell'empireo. Sullo sfondo grigio, ma variato, della nuvoletta campeggiano i diversi gruppi rappresentanti quali la Trinità, quali dei Santi fiancheggiati da figure allegoriche o portati in alto da angeli, quali dei cori di Serafini e di Cherubini che formano una corona ai piedi della "lanterna". Piove da questa la luce che fa spiccare il candore delle vesti sacerdotali sul bianco più sommerso o sul grigio del fondo o che fa risultare qualche tono più vivace che è nei broccati o nei paramenti sacri. Audaci anche qui gli scorci e ben costruite le figure; degne di rilievo, specialmente dal punto di vista decorativo, pure le quattro allegorie che ornano i pennacchi della cupola e che simboleggiano le parti del mondo, sebbene qualcuno abbia veduto in esse una imitazione di quelle che Vito D'Anna dipinse nella chiesa di S. Caterina a Palermo.

Dopo il fecondo periodo catanese il Nostro, nel 1761, si recava a Melilli¹ per decorarvi la Parrocchiale e la chiesa di S. Sebastiano,

¹ Per gli affreschi di Melilli non esiste, che io sappia, altro che la semplice menzione fatta dal CORDARO CLARENZA o. c. l. c. e dagli altri autori che ho menzionati.

ma nella prima egli già comincia a dare segni di stanchezza: nel dipinto del soffitto, dove voleva rappresentare "il Trionfo della Fede", non fa che ripetere nelle sue linee generali l'affresco della Libreria di Catania. Usando forse gli stessi cartoni, egli trasforma in religiose alcune figure mitologiche o allegoriche di quella composizione, e fa veramente uno strano effetto vedere la figura di Pallade cambiata in quella della Fede, il Tempo in un S. Girolamo, l'Ignoranza nell'Eresia, gli Eroti in Cherubini. L'artista sembra invece nuovamente sollevarsi nell'affresco della chiesa di S. Sebastiano, dove pure non mancano, a dire il vero, ripetizioni (come nel gruppo della Trinità che ricalca quello della cupola dei Gesuiti), ma dove, tuttavia, la parte che rappresenta il Santo Martire genuflesso davanti alla Vergine è di grande bellezza, anche coloristicamente, per il vivo contrasto dei rossi con gli azzurri, mentre assai felici sono gli scorci di talune figure di angeli in volo.

Finalmente, nel 1765, Olivio Sozzi, ormai settantacinquenne, ha il compito di decorare la Chiesa Madre della città di Ispica¹. È questo il canto del cigno del vecchio pittore che qui doveva lasciare la vita in seguito alla caduta da una impalcatura e che nella chiesa ebbe poi la sua sepoltura. Si trattava di decorare cupola, soffitto ed altri parti dell'edificio raffigurandovi scene del Vecchio e del Nuovo Testamento, rappresentazioni dell'Ascensione e dell'Assunzione, popolando quadri lunette e scomparti con figure di profeti e di patriarchi, di santi, di martiri, di papi, di vescovi, di confessori. Il vecchio artista, seppure con lui collaborarono degli aiutanti, affrontò coraggiosamente il gravissimo compito, ma se egli ha modo di dimostrare il suo talento di decoratore, non spazia più in vaste composizioni come nei soffitti e nelle cupole precedenti: tutto è suddiviso in quadri che spesso sembrano più adatti a delle pitture su tela che ad affreschi, mentre le ripetizioni di figure, di gruppi, di scene sono qui più frequenti che altrove. Le allegorie dei pennacchi sono un'esatta replica di quelli della chiesa dei Gesuiti in Catania, e dalla cupola di questa derivano anche talune immagini di santi e di diaconi, come la figura dell'Eresia che ripete quella della parte inferiore del soffitto della Libreria di Catania e della Parrocchiale di Melilli. Questo uso abbondante di cartoni già sfruttati rivela o che la fantasia dell'ar-

¹ Per la chiesa di Ispica v. la sommaria descrizione di I. G. L. *Sugli affreschi di Olivio Sozzi esistenti nella insigne basilica di S. Maria Maggiore in Spaccaforno*, 1904.

tista si andava esaurendo o che il mestierante cominciava ormai a predominare sull'artista. La decorazione di questa chiesa è dunque una sintesi dell'arte del Sozzi, ma non aggiunge molto di nuovo a ciò che egli aveva dato.

Da questo excursus sull'opera del Nostro come affrescatore emerge l'importanza dei dipinti catanesi come quelli che segnano il periodo della sua maturità, che è certamente il più felice, e che gli fanno sicuramente assegnare il primo posto tra i pittori siciliani del settecento.

Rimane, finalmente, da dire poche parole sulla distruzione del soffitto della Biblioteca di Catania di cui, come dicevo all'inizio, si va perdendo il ricordo. In una monografia del Castorina su Monsignor Ventimiglia¹, edita nel 1888, si legge: "Mi duole di dovere annunziare che il bellissimo quadrone del Sozzi esistente nella volta della Biblioteca Universitaria, *per il pericolo, che lo minaccia, di cadere dovrà essere immanabilmente distrutto* „.

E il pericolo a cui accenna il Castorina è documentato dalle gravi lesioni che si possono osservare in una delle due fotografie che ho citato. Ma siccome in nessuna pubblicazione, e neppure nei discorsi inaugurali pronunciati dai Rettori in quegli anni, si trova alcun accenno dell'avvenuta rovina, ho voluto fare delle ricerche fra le carte dell'archivio della Biblioteca stessa, dove ho potuto rinvenire un rapporto del conte Alessandro Moroni, bibliotecario in carica nel 1891, il quale, il 2 maggio di quell'anno, così scriveva al Ministero: "allorchè nel 1888 presi la direzione di questa Universitaria trovai che il mio predecessore aveva riordinato tre stanze di libri e che nel salone grande si metteva mano *ai lavori di demolizione e di restauro* „; e più sotto, sempre nella stessa relazione, "*...la demolizione e il restauro nel salone grande dovevano essere compiuti in un solo anno, ma invece non lo furono che dopo tre* e questo ritardo danneggiò in parte i lavori di riordinamento².

Cosicchè, lo scempio della demolizione fu compiuto tra il 1888 e il 1891, non già nel 1906 come si legge in una postilla manoscritta

¹ P. CASTORINA *Elogio storico di Mons. Salvatore Ventimiglia*, Catania 1888, p. 172. Lo stesso A. parla del Sozzi e del nostro affresco in un'altra sua opera intitolata *Catania e Dante Alighieri*.

² Archivio della Biblioteca Universitaria doc. n. 184. Ringrazio qui la Dott. Visalli che mi ha aiutato nella ricerca della data della distruzione dell'affresco del Sozzi tra le carte del detto Archivio.

su una delle fotografie che ho ricordato. Unica scusante per chi effettuò la distruzione è che in quel tempo non era diffusa ancora la tecnica del distacco degli affreschi: dobbiamo quindi avere un po' di riconoscenza verso chi, dovendo procedere alla demolizione, cercò almeno di salvare alcune parti del dipinto, cioè quei frammenti che oggi, dopo una sessantina d'anni, tornano ad ornare il grande salone, ormai privo anche delle scaffalature lignee scolpite, e che rimangono le sole testimonianze di una notevole opera d'arte distrutta.

GUIDO LIBERTINI

DOCUMENTI

I

Liberazione del quadrone grande nel cammarone della libreria ed altri due nell' antecedenti cammaroni una nel braccio di Tramontana eseguiti di pittura á fresco giusta li bozzetti al Signor Olivio Sozzi per il prezzo di onze 160. Sotto lo primo novembre quarta indizione 1755.

Die Primo Novembris quartae Indictionis
Millesimo septingentesimo quinquagesimo quinto.

Fuit coram Ill.mo et Rev.mo Domino Utriusque Juris Doctore Canonico Don Joanne Baptista Maria Ricciuli Vicario Generale Magnae Episcopalis Curiae huius clarissimae, et fidelissimae Urbis Catanae Vice Magno Cancellario Almi Studij huius predictae Urbis Catanae Ill.mo Don Joanne Russo Principe Ceramis Patritio Conservatore, et Ill.mo Don Joanne Baptista Paternò, et Tedeschi Senatore Seniore Ill.mi Senatus huiusmet Urbis Deputatis electis ab Excellentia Sua pro construtione et rehidificatione Domus dicti Almi Studij antepositum modo liberationis extaleum infrascriptum videlicet si liberano il quadrone grande della libreria, ed altre due nelle due stanze antecedenti cioè uno nel braccio di Tramontana collaterale á detto cammarone, ed altro in cantonera di detto braccio di Tramontana, e Levante di pittura á fresco giusta la forma seu Idee delle Bozzetti sottoscritte dall' Ill.ma Deputazione per il quale servizio è stato offerto dal Signor Olivio Sozzi onze duecento dico 200.

Et convocatis omnibus virtuosis dictae artis in dicta domo Almi Studij huius eiusdem Urbis de mandato supradictae Deputationis ad hoc ut faciant meliorem oblationem in beneficium, et utilitatem dictae Domus pro quo servigio comparuit clericus Don Joannes Baptista Piparo qui obtulit, et offert oncias 190. 190.
Reverendus Sacerdos Don Joseph Meli obtulit, et offert 180.
Supradictus de Piparo obtulit, et offert 175.
Supradictus Reverendus de Meli obtulit, et offert 170.
Supradictus de Piparo obtulit, et offert 164.
Supradictus de Meli obtulit, et offert 162.
Supradictus de Sozzi obtulit, et offert 160.

Et cum nemo alius comparuit oblatores qui meliorem oblationem fecisset Ideo Extaleum predictum liberatum fuit supradicto de Sozzi ad estintum candelaee uti ultimo dicatori, et minus offerenti pro dicta summa unciarum 160. Unde, etc.

Et stante liberatione predicta dicti servigij in personam dicti de Sozzi Ipsemet Olivius Sozzi vigore presentis se obligavit, et obligat, ac promisit, et promittit supradictae Ill.mae Deputationi, et pro ea dictis Ill.mis Deputatis dictae Domus Almi Studij di fare il quadrone grande nella libreria, ed altre due nelle due stanze

antecedenti cioè una nel braccio di Tramontana, ed' altro in cantonera di detto braccio di Tramontana, e Levante di pittura á fresco come sopra con quelli patti, clausole, e condizioni per il detto prezzo di onze 160., e questo per tutto il mese d'Aprile prossimo venturo 1756. ex pacto, etc. alias, etc., et pariter supradicti Deputati se obligaverunt, et obligant solvere aliquam summam soccorrendo travagliando, et totum restans facta consignatione dicti servigij, et non aliter, etc. ex pacto, etc. In pace, etc. In pecunia, etc. Unde, etc.

Testes Magister Antoninus Grasso, et Joseph Serafino.

II.

Liberazione dell' indoratura del dammuso grande della libreria nel braccio di Tramontana. 14 Novembre 1756.

Die decimo quarto Novembris quintae Indictionis
Millesimo septingentesimo quinquagesimo sexto.

Fuit coram Ill.mo et Rev.mo Domino Utriusque Juris Doctore Canonico Don Joanne Baptista Maria Ricciuli Vicario Generale Magnae Episcopalis Curiae huius clarissimae, et fidelissimae Urbis Catanae Vice Magno Cancellario Almi Studij huius eiusdem Urbis Ill.mo Don Alexandro Clarenza Marchione Sanlazar Conservatore et Ill.mo Don Dominico Anzalone Senatore Seniore Ill.mi Senatus huiusmet Urbis Deputatis electis ab Excellentia Sua pro constructione, et redificatione domus dicti Almi Studij antepositum modo liberationis extaleum infrascriptum videlicet = Si libera l' addoratura di pannella d' argento con mistura d' oro del stucco del dammuso grande della libreria nel braccio di Tramontana con tutti quelli patti, e condizioni infrascritti cioè devono indorare l' imbocca di dentro, e fuori del brachittone grande d' immezzo, come pure le code dell' Arpie che sostengono detto brachittone, la crocchiola attaccata col sudetto brachittone, e lo rovescio della talga situata sopra la testa dell' Arpia, la crocchiola dove sta situata la testa del puttino, la tegola del quadrono nell' Angolo, la festina, e cornice del brachittone, e lo rovescio delle foglie, la crocchiola sotto il quadronetto, la foglia del modiglione, ed il profilo di detto modiglione largo oncie tre, tutto il sopra della talga, la moschetta delli campi colla sua tegola, tutte le foglie collaterali colla crocchiola rizza, e tutto ciò si deve fare fare similmente nell' altri angoli, come pure il quadronetto d' immezzo nel lato stretto li fiori, e foglie della grasta, e tutta la fogliame del medesimo quadronetto tegola, ed imbocca dello stesso, e la grossezza seu rovescio nella pellame di sotto la talghetta di sotto, ed il suo brachitonetto, come ancora l' adornato d' immezzo del lato maggiore, la tegola della cornice, l' imposta del brachittone, festone bolo delle graste, foglie, e fiori della medesima, la moschetta d' immezzo la grossezza della pelle, cartocci, e moschetti delli campi, e li due rami d' alloro, e questo tanto per spesa di pannella d' argento, come pure per mustura, e mastria benvista a sudetta Ill.ma Deputazione, ed a persona pratica destinata dalla medesima dovendosi fidare dal liberatario per anni tre, e se mai nel tempo di detta fida permutasse, o scaricasse detta mustura, che all' ora, ed in tal caso viene obligato sudetto stagliante nova-

mente rifarla a proprie spese come pure armarsi il ponte in causa di difetto, il ponte presentemente li sarà dato dall' Ill.ma Deputazione; come pure deve trattizzare di pannella d'oro di Zicchina nelle figure da farsi in numero 14. quadronetti esistenti in detto cammarone, e la veduta di prospettiva che dovrà fare il Pittore Olivio Sozzi, quale trattizzo si deve fare nel luogo che designerà detto di Sozzi pittore, e questo per sola mastria, e mordente, e detta pannella d'oro di Zicchina li sarà data dall' Ill.ma Deputazione = Si procede ancora di patto che nel tempo che a detto liberatario non si deve dare denaro in conto veruno per soccorso ma pagarsi finita che sarà detta opera, per il quale servizio è stato offerto da Mastro Gabriele Carnazza onze venti dico 20.

Et convocatis omnibus magistris in dicta domo huius eiusdem Urbis de mandato supradictae Ill.mae Deputationis ad hoc ut faciant meliorem oblationem in beneficium, et utilitatem dictae domus Almi Studij pro quo servizio fuit per Don Xaverium Agnese publicum Praeconem huius predictae Urbis facta bandizatio tenoris sequentis videlicet = Cui volesse dire di fare detto servizio dell' indoratura del dammuso della libreria del modo di sopra espressato comparisca, e dona la sua offerta =

Comparuit Magister Michelangelus Salina obtulit, et offert	18.
Supradictus Magister Gabriel Carnazza obtulit, et offert	17. 15.
Supradictus Magister Michelangelus Salina obtulit, et offert	17.
Supradictus Magister Gabriel Carnazza obtulit, et offert	16. 15.

Et cum nemo alius comparuit oblatores qui meliorem oblationem fecisset, Ideo extaleum praedictum fuit ad extintum candelae liberatum supradicto de Carnazza uti ultimo dicitori, et minus offerenti pro dicta summa unciarum 16. 15. ut constat per Don Xaverium Agnese publicum Praeconem huius predictae Urbis ut ipse de Agnese retulit Unde, etc. =

Et stante liberatione praedicta supradicti servigij in personam supradicti de Carnazza ipsemet Magister Michelangelus (sic) Carnazza vigore presentis se obligavit, et obligat, ac promisit, et promittit supradictae Ill.mae Deputationi, et pro ea dictis Ill.mis Deputatis dictae domus Almi Studij di fare, e perfezzionare detto servizio come sopra liberato con tutte quelle clausole, e condizioni di sopra espressati, e questo per tutto il presente mese novembre 5^a indizione 1756. ex pacto, etc. alias, etc. Et pariter supradicti Deputati dictae domus se obligaverunt, et obligant solvere totam summam facto, et consignato detto servizio pro quanto fuit liberatum per dictis unciis 16. 15. ex pacto, etc. In pace, etc. In pecunia, etc. Unde, etc.

Testes Reverendus Sacerdos Don Joseph Spatafora, et Joseph Serafino.

VOLTO DEL ROMANTICISMO FRANCESE

L'essenza del romanticismo - in Germania come in Francia ed altrove - va ricercata nello sforzo di potenziamento dell'io non più all'insegna cartesiana delle idee chiare e distinte, o del meccanicismo newtoniano, ma in nome del sentimento, del mondo oscuro della coscienza, di tutte le forze primitive e magari irrazionali. D'un movimento spirituale così complesso, non è certo possibile chiudere in formule e date i caratteri e lo svolgimento: ma è certo che la parte più viva della cultura europea, per un secolo circa, a cominciare dall'ultimo trentennio del Settecento, obbedisce all'esigenza sopra precisata, con maggiore consapevolezza - com'è naturale - nei filosofi, con minor consapevolezza nei letterati e nei poeti. Nè i diversi aspetti, che il romanticismo assume a seconda i paesi e i temperamenti personali, vietano che un'aria di famiglia permanga - poniamo - tra un Byron e un Foscolo, un Goethe e un Manzoni, un Leopardi e un Baudelaire. C'è, un po' dovunque, un romanticismo critico e un romanticismo artistico: eccelle nell'uno la Germania, splende nell'altro la Francia. Il primo, più elementare carattere del romanticismo francese (del quale vogliamo delineare il volto, senza l'ambizione di precisarne sguardi e movenze particolari o di scandagliarne addirittura l'anima) è appunto questo: la povertà critica.

I. Povertà critica.

La Francia, tranne Rousseau, non ha filosofi della statura di Fichte, Hegel, Schelling, Schopenhauer. Però, mentre i filosofi tedeschi inseriscono l'esigenza romantica in un complesso dottrinario che non è fatto per il largo pubblico, Rousseau nega scandalosamente l'efficacia moralizzatrice della civiltà (1750), postula tutta una nuova educazione basata essenzialmente sulla natura e sulle facoltà inventive, autonome dell'individuo (*Émile*, 1762), sprema ai suoi lettori fiumi di lacrime con un romanzo fondato sul contrasto tra

l'amore e la virtù (*La nouvelle Héloïse*, 1761). Rousseau non è soltanto il filosofo del sentimento, ma ne è anche il poeta: da qui la grande suggestione, ch'egli esercita nel pensiero nell'arte nel gusto e fin nel costume romantico.

Al filosofo ginevrino spetta anche la prima parola per ciò che riguarda la formazione dell'estetica romantica in Francia.

“ Le rives du lac de Bienne (egli dice) sont plus sauvages et romantiques que celles du lac de Genève, parce que les rochers et les bois y bordent l'eau de plus près; mais elles ne sont pas moins riantes. S'il y a moins de culture de champs et de vignes, moins de villes et de maisons, il y a aussi plus de verdure naturelle, plus de prairies, d'asiles ombragés de bocages, de contrastes plus fréquents et des accidents plus rapprochés, » (*Les rêveries du promeneur solitaire*, V).

La regola, la mano dell'uomo, la simmetria e la tranquillità cominciano ad apparire la negazione del romanticismo, che esige — invece — la visione della natura nella sua immediatezza e potenza, nei suoi contrasti e nei suoi furori. Da qui i paesaggi di Bernardin de Saint-Pierre, di Chateaubriand, di Lamartine, di George Sand.

L'estetica romantica, in quanto ci trasporta dal terreno strettamente filosofico a quello — essenzialmente letterario — delle dispute sulla nuova poesia, sul classicismo, sulle unità drammatiche, ecc., muove e commuove larghi strati della cultura francese, ed europea di rimbalzo, ma non possiede più di un libro geniale: *De l'Allemagne* (1810) di M.me de Staël. Con l'*Allemagne*, l'equazione romantica tra arte e vita viene semplificata in giudizi su Goethe, Schiller, Klopstock, ed altri scrittori che vengono interpretati non più sotto schemi retorici, sì in mezzo alla società e alla cultura cui appartengono. La contrapposizione, invece, tra sud e nord, tra Omero e Ossian, tra paganesimo e cristianesimo, e insomma tra classico e romantico, contrapposizione che già si affacciava nell'opera *De la littérature* (1800) e che ora — sotto l'influenza dello Schlegel — si atteggia a giustificazione filosofica del romanticismo, non ha altro merito che la sua stessa superficialità critica, ch'è quanto occorre perchè un pubblico già convinto si convinca del tutto.

Gli altri manifesti del romanticismo francese ci fanno rimpiangere le *Lettere* del Berchet o del Manzoni. Stendhal riduce tutta la polemica anticlassica al verso, all'unità di tempo e all'unità di luogo.

“ Une tragédie romantique est écrite en prose, la succession des événements qu'elle présente aux yeux des spectateurs dure plusieurs mois, et ils se passent en des lieux différents, » (*Racine et Shakspeare*, 1823),

Victor Hugo ribadisce i colpi stendhaliani alle regole e alle *tirades*, e vagheggia un dramma che assorba in sè i due generi arbitrariamente separati della tragedia e della commedia, del pianto e del riso, del bello e del brutto, del sublime e del grottesco: "La poésie complète - egli dice - est dans l'harmonie des contraires „ (*Préface de "Cromwell"*, 1827). Non riuscendo ad intendere il romanticismo come clima spirituale, annaspa, così, nella ricerca di un genere, e bolla come classico qualsiasi imitatore solo perchè imitatore:

"Celui qui imite un poète romantique devient nécessairement un classique, puisqu'il imite „.

Lamartine ha una parola più semplice, ma anche più sensata, ed è quell'appellarsi alle voci del cuore di contro alla frigidezza accademica, ch'era una delle esigenze più sentite dell'arte romantica:

"Je suis le premier qui ai fait descendre la poésie du Parnasse, et qui ai donné à ce qu'on nommait la Muse, au lieu d'une lyre à sept cordes de convention, les fibres mêmes du coeur de l'homme, touchées et émues par les innombrables frissons de l'âme et de la nature „ (*Méditation*, préface, 1849).

Queste ed altrettali idee costituiscono l'estetica - per così dire - dei critici (o dei poeti criticamente disposti). C'è poi un insieme di aspirazioni ideali - cui vorremmo dare il nome di poetica -, che si può desumere dai poeti stessi (o da scrittori poeticamente disposti) e che costituisce il clima, l'aria di famiglia d'un'epoca artistica, o almeno di gruppi cospicui. Cominciamo con la concezione del poeta.

"Le poète (scrive l'autore di *Stello*) a, tout autant qu'une bénédiction sur son nom, une malédiction sur sa vie „.

Al misurato Vigny fa eco Baudelaire fin dalla soglia delle *Fleurs*: il poeta nasce per un decreto delle potenze supreme, ma la madre e la moglie lo maledicono e lo tormentano; il poeta è come l'albatro che gode della tempesta, ma

"exilé sur le sol au milieu des huées,
ses ailes de géant l'empêchent de marcher „.

Il poeta è dunque una creatura eccezionale, come un angelo decaduto, destinato a soffrire perennemente in questo mondo cane, a cagione della sua sensibilità.

E la donna? La donna è angelo o demonio: non c'è via di mezzo. Il rivoletto lacrimoso, che si diparte dal Rousseau e dal Richardson, porta a *Delphine*, *Corinne*, *Graziella*, tutte virtù generosità amore e dolore. Il pervertimento inaugurato dal marchese de Sade striscia fino al *Serpent qui danse* di Charles Baudelaire. Avviene, anche, che il motivo romantico della passione, e della passione amorosa in particolare, dia luogo ad un ideale femminile, che potremmo dire uterino, al di là del bene e del male: le Lelie e Fernande della Sand rifuggono tanto dagli scrupoli sulla virtù, sul dovere, ecc., cari alla Staël, quanto dalla consapevole esaltazione del vizio; amano, e l'amore non comporta ragionamenti, ma una sorta di culto, cui la stessa Sand - si sa - era più che iniziata.

Paese della passione per eccellenza: l'Italia. L'Italia è dunque un mito romantico, che fa presa, soprattutto, nel Beyle delle *Provenances dans Rome*, nella Staël di *Corinne*, nello Chateaubriand del *Voyage en Italie*, e nella stessa coppia di liberi amanti Sand-De Musset.

Il motivo della passione e dell'energia si affianca a quelli del bandito, del cospiratore, della prostituta: tutti coloro che evadono dalle rotaie normali sono i beniamini dei romantici. Da qui i banditi corsi di Prosper Mérimée, da qui - ma con deciso orientamento umanitario - *Les Misérables* di Victor Hugo.

Oltre che un'estetica e una poetica, il romanticismo francese possiede, naturalmente, una critica in atto, alla quale han dato lustro parecchi degli scrittori avanti nominati, dalla Staël a Baudelaire, ma che - per comune consenso - culmina nei saggi e ritratti di Charles-Augustin Sainte-Beuve. Saggi e ritratti molte volte fini, penetranti, psicologicamente completi: ma come dimenticare che, nella stessa età, viveva Francesco De Sanctis?

2. Dalla Rivoluzione al Secondo Impero.

Di fronte al romanticismo critico, il romanticismo artistico francese è più ricco di motivi ed individualità letterarie, e perciò meno adatto alle classificazioni. Si possono, ad ogni modo, distinguere due categorie di scrittori: quelli che in qualche maniera reagiscono alle vicende politiche dei loro tempi, e quelli che obbediscono fondamentalmente a un impegno letterario.

L'età di Luigi XVI - già sensibile, ma non dominata dal roman-

ticismo - traduce il presentimento rivoluzionario in vagheggiamenti idillici dello stato di natura, che vanno dal *bon sauvage* rousseauiano alla coppia di *Paul et Virginie* (1787) di Bernardin de Saint-Pierre.

Lo scoppio della rivoluzione è come una scarica elettrica anche per gli spiriti più pacifici. La contemplazione è travolta dall'azione, e il genere letterario più vicino all'azione è l'eloquenza. È l'ora dei Mirabeau, dei Vergniaud, di Danton, di Robespierre. Un poeta, André Chénier, abbandona le esercitazioni grecizzanti od enciclopedistiche e si rivela a se stesso solo sull'orlo del patibolo: coi *lambes*, scritti nella prigione di Saint-Lazare tra il marzo e il luglio 1794.

Il decennio rivoluzionario (1789-99), con i suoi eccessi terroristici ma anche con le sue conquiste ideologiche, prepara il terreno ad una visione della vita più omogenea che non fosse quella dell'*ancien régime* o della stessa bufera dell'89. L'ordine, la libertà, il sentimento sono le tre grandi parole, cui un po' tutti si piegano; e ne fa prò Napoleone, sedando la tempesta rivoluzionaria, stipulando il Concordato col Papa o istradando i valori affettivi del popolo alla conquista d'Europa, e chiedendogli - in compenso di tanta gloria e potenza - un sacrificio sempre più sensibile della libertà politica. La letteratura, come in tutti i regimi dittatoriali, si piega al più forte, e ne ricava premi, compensi, blandimenti, parole d'ordine sulla pace o sulla perfida Albione, e scarsa vitalità presso i posteri; oppure si schiera all'opposizione, e si avvantaggia delle stesse persecuzioni che deve affrontare.

I due nomi più illustri del romanticismo francese nell'età napoleonica appartengono, appunto, a due avversari del regime: Chateaubriand e M.me de Staël. I motivi dell'avversione non sono tutti limpidi e ideali: se Napoleone avesse pagato meglio il primo, o accettato le profferte amorose della seconda, forse avrebbe avuto due nemici di meno. L'opposizione di Chateaubriand, ad ogni modo, serpeggia qualche anno dopo quel *Génie du Christianisme* (1802), che venne così bene a proposito per la politica napoleonica, ed esplode apertamente solo nel '14, alla caduta del colosso. L'opposizione della Staël, allontanata da Parigi fin dal 1803, esercita invece una grande influenza nell'opinione pubblica europea e principalmente in quel gruppo cosmopolita che la scrittrice attirava a Coppet (B. Constant, Sismondi, Bonstetten ed altri).

Il quindicennio napoleonico (1799-1815) dà, letterariamente, i suoi frutti migliori nell'epoca della restaurazione. La politica gesuitica ed antiliberalista di Luigi XVIII, Carlo X, e Luigi Filippo, il naturale fenomeno d'idealizzazione del passato o almeno di equità storica,

gli stessi germi dell'educazione napoleonica venuti a maturità nelle reclute di Marengo, determinano un vagheggiamento sempre più affettuoso dell'epopea napoleonica. La meschinità o l'ipocrisia del presente fanno dimenticare la tirannia del passato: Paul-Louis Courier aguzza deliziosi *pamphlets* contro preti e gendarmi; nè c'è romanzo di Stendhal che non protesti, a suo modo, contro la torbida atmosfera reazionaria. Che rimane, ormai, alle anime più sensibili? La noia, l'inerzia, il suicidio (*Armance*, 1827), l'ipocrisia o l'aperto disprezzo (*Le rouge et le noir*, 1831), la canzonatura e il sarcasmo (*Leuven, Chartreuse*). E quante volte Stendhal prese la penna per scrivere una vita di Napoleone? Non la compì, nè tacque gli errori del Corso, ma la sua ammirazione può riassumersi in questa frase:

“La vie de cet homme est un hymne en faveur de la grandeur d'âme.”

Più distaccata l'indole del Mérimée: ma *L'enlèvement de la Redoute* (1829) e l'accento ad un eroico battaglione corso nella battaglia di Vittoria (*Colomba*, 1840) rientrano pienamente nella letteratura napoleonica. Persino il raccolto e pensoso Vigny non può sottrarsi al confronto tra le gesta militari, che accendevano la sua fantasia di adolescente, e il servizio d'ufficiale monarchico, cui deve sottostare dal 1816 al '27. E qual è, infine, il significato della *Confession d'un enfant du siècle* (1835) di Alfred De Musset, se non la crisi d'una generazione costretta a disperdere nel vizio le energie che il Corso avrebbe convogliate verso la gloria?

La simpatia verso Napoleone è il lievito polemico non solo della letteratura più o meno avversa alla restaurazione, sì anche di quella avversa al secondo impero (1851-70). Per Victor Hugo, si sa, Napoleone III era, senz'altro, *Napoléon le petit*.

L'Hugo, in un certo senso, è l'ultimo grande romantico. Trascorsa la prima metà del secolo, il romanticismo entra in una crisi, nella quale prevale l'appartarsi dei poeti dalla vita praticamente concepita.

3. La torre d'avorio.

La *tour d'ivoire*, già, è un ideale del Vigny, tutta la poesia del quale testimonia come un alto e schivo soliloquio, dove i rumori terreni giungono attutiti e filtrati attraverso un'indole non solo

portata alla contemplazione, ma delusa e sfiduciosa dei valori umani. La sfiducia è un interesse a suo modo. Ma De Musset non ha neanche quella. Il suo problema è sentimentale e poetico: il resto non conta. E anche George Sand, o che sia assorbita dal culto dall'amore o da ideali umanitari, svolge la sua attività indipendentemente dalle vicende nazionali del tempo suo.

Si avvera, così, un vero e proprio culto dell'*art pour l'art*? Théophile Gautier ne dubita. Egli detesta il lirismo, le confessioni, le meditazioni: vorrebbe la poesia come una pittura paesistica, ritiene anzi che un tenue argomento faccia meglio rifulgere le capacità tecniche dell'artista. L'autore di *Émaux et camées* (1852) precorre, in sostanza, i due principali postulati parnassiani: l'impassibilità e il tecnicismo. L'impassibilità dell'artista di fronte al soggetto del suo poetare è un chiaro segno della crisi romantica, che (congiunto ad altre esigenze) sboccherà nel realismo. Il tecnicismo, invece, è un fenomeno di tutte le decadenze, e conferma in tal senso l'esaurirsi del romanticismo.

Neanche le vivacità polemiche dei parnassiani propriamente detti possono oscurare la loro filiazione romantica. Si pensi alle curiosità filologiche, archeologiche ed esotiche in genere di Leconte de Lisle, al sentimentalismo del *Vase brisé* di Sully Prudhomme, e al solito segno di stanchezza tradotto in acrobazie formali di Théodore de Banville e José-Maria de Heredia.

Il Flaubert non è un parnassiano, ma ammira Gautier, persegue un ideale narrativo d'essenziale oggettività, studia l'epoca e visita gli ambienti cartaginesi di *Salammbô*, enuncia anche lui un programma d'arte per l'arte, cui nessuno può negare ch'egli abbia mantenuto fede: "ce sera de l'art pour l'art, et pas autre chose".

E non forse al Gautier, "poète impeccable", è rivolta la dedica delle *Fleurs du mal*? Il Baudelaire è un ideale anello di congiunzione fra i parnassiani e i *poètes maudits*: Verlaine e Rimbaud. De Sade aveva glorificato il male: questi poeti ne colgono i fiori, il primo - appunto - nelle *Fleurs du mal* (1857), gli altri due nella loro trista avventura. Il Leopardi aveva cantato il tedio della vita

("sì che, sedendo, più che mai son lunge
da trovar pace e loco.
E pur nulla non bramo,
o non ho fino a qui cagion di pianto"),

Baudelaire si dibatte fra *spleen et idéal*, Verlaine sospira:

" C'est bien la pire peine
de ne savoir pourquoi,
sans amour et sans haine,
mon coeur a tant de peine! „
(*Ariette*).

Il Leopardi derideva il progresso e si piegava ad Arimane, Baudelaire avversa il progresso e scrive *Les litanies de Satan*.

Questi ed altri motivi, come l'appello verlainiano alla "chanson grise Ou l'indécis au précis se joint „ o l'anelito irrazionalistico di Rimbaud ad "un long, immense et déraisonné dérèglement de tous les sens „, sono altrettanti richiami non solo al romanticismo in generale, ma alle esigenze primordiali del romanticismo, ch'erano ormai così sbiadite, da sembrare una novità. Rimbaud, proprio il più violento contro le precedenti *générations idiotes*, possiede più d'una scintilla di *Sturm und Drang*, più d'un brivido di quell'uomo originario vagheggiato dal Rousseau.

La simpatia per il vago, l'indefinito, l'impreciso è naturalmente connessa a quella per la musica, che non per nulla è stata definita la più romantica delle arti. Schopenhauer vi trovava, addirittura, l'oscura volontà dell'essere; Leopardi avrebbe voluto porre in musica "i principi del mondo, non potendo la poesia esprimere queste cose „; Baudelaire (ancora una volta vicinissimo al recanatese) trova espressa nella musica di Wagner quella "partie indéfinie du sentiment que la parole, trop positive, ne peut pas rendre „. Ecco la principale aspirazione del simbolismo. Verlaine vi giunge proprio dall'amore per l'*indécis* ("De la musique avant toute chose „); Mallarmé - anch'egli ammiratore di Wagner - vuole più consapevolmente realizzare una musica verbale, e perciò trascura punteggiatura e sintassi, pago di atmosfere suggestioni analogie illuminazioni più o meno arbitrarie.

Col simbolismo, che non è senza effetti anche nel secolo XX, dal Valéry agli ermetici, il romanticismo ricorda - più che in ogni suo altro momento - l'acqua leonardiana che passa sotto li ponti, ultima di quella che va, prima di quella che viene.

GINO RAYA

GLI SCAVI DI LEONTINI

ED IL PROBLEMA DELLA TOPOGRAFIA DELLA CITTÀ

Il 16 Dicembre dello scorso anno iniziai, per incarico della Soprintendenza alle Antichità di Siracusa¹, e con un fondo di cinque milioni messo a disposizione dal Governo Regionale Siciliano, una campagna di scavi nella zona archeologica di Leontini². Era nelle mie intenzioni di condurre una campagna topografica che finalmente affrontasse in maniera organica i numerosi problemi posti da più di un secolo di studi e di ricerche, abbandonando il sistema empirico della ricerca del rudere la cui conservazione è sempre dovuta a cause accidentali, e mirando piuttosto, con l'ausilio di tutti gli elementi a disposizione, alla identificazione ed alla esplorazione dei punti chiave del sistema urbanistico lentinese.

Il problema della topografia di Leontini, com'è noto, è infatti strettamente connesso con la interpretazione di un passo di Polibio³ attraverso il quale lo storico greco ci ha trasmesso una breve ma precisa descrizione della città. Si tratta di un frammento del libro VII il cui scopo, come risulta dal passo stesso, era quello di localizzare una strada che si trovava sui fianchi scoscesi di un'altura tra il fiume Lisso, che scorreva sotto di essa, e le case che parallelamente ne seguivano il corso. "Parallele a questo (al fiume)", scrive infatti Polibio dopo aver dato nelle sue linee generali la topografia della città, "e la maggior parte sotto lo stesso pendio, giacciono una serie di case, tra le quali e il fiume è la strada anzidetta". Qui il testo è interrotto onde noi non sappiamo a quale strada lo storico volesse alludere.

Il tentativo di integrare il frammento fu fatto, per la prima volta in forma scientifica, dallo Schubring⁴ il quale si servì di un passo di Livio in cui si parla

¹ Particolari ringraziamenti debbo al Soprintendente, Prof. Luigi Bernabò Brea, che generosamente volle affidarmi l'incarico, e al Prof. Guido Libertini che ha seguito con costante interesse lo svolgimento dei lavori.

² È doveroso ricordare come la campagna sia stata grandemente facilitata dalla collaborazione delle Autorità comunali, e dall'entusiasmo con cui il "Centro Studi Notaro Jacopo", ed i Cittadini di Lentini sono venuti incontro alla Direzione dello scavo in ogni momento.

³ Pol. VII, 6.

⁴ *Sicilische Studien. Die Landschaft des Menas und Erikes nebst Leontinoi* (in "Zeitschr. d. Gesellsch. für Erdkunde", 1874), p. 384.

di una strada di Leontini a proposito degli avvenimenti del 215 e della morte di Geronimo il quale, come è noto, fu ucciso in questa città. Narra Livio che l'attentato avvenne in una via angusta per la quale il re soleva scendere al Foro: essa era in pendio e talmente stretta che vi poteva passare una persona per volta; bastò quindi che colui che precedeva la scorta, un certo Dinomene, di accordo con i congiurati, si fermasse un momento fingendo di slacciarsi il nodo troppo stretto dei calzari, perchè anche la scorta fosse costretta a fermarsi ed il re rimanesse per un momento isolato: in quel preciso momento i congiurati uscirono da una casa che sovrastava la strada ed ebbero facilmente ragione di Geronimo¹. Dato che la fonte principale di Livio per gli avvenimenti di Siracusa nel 215 è Polibio, e dato che nelle due fonti si parla di una strada di Leontini che in quegli avvenimenti ebbe una parte così importante, lo Schubring credette di poter dedurre che la strada a cui accenna Polibio è la medesima della quale più ampiamente parla Livio, e che essa doveva scendere verso l'agorà.

Ne derivava, per la topografia di Leontini, la conseguenza che l'agorà ed il Lisso dovevano essere nella medesima valle; lo Schubring identificò invece il Lisso col fiume S. Eligio che scorre nella valle omonima, mentre pose l'agorà nella valle centrale detta S. Mauro o S. Maria delle Grazie² (ved. tav. I). Ma come poteva la stessa strada essere sul versante occidentale del Colle S. Mauro (sotto il quale scorre il S. Eligio) e *scendere* al foro che lo Schubring poneva sotto il versante opposto del colle medesimo (Valle S. Mauro)?

Il problema fu affrontato, in uno scritto pubblicato nel 1891, dal Columba, il quale accettò l'identificazione della strada polibiana con quella di cui parla Livio, ma sostenne la necessaria conseguenza che il Lisso doveva essere ricercato nella medesima valle dell'agorà³. Alla dimostrazione di questa tesi è rivolta

¹ Liv. XXIV, VII, 2-5... *ipse (Hieronymus) in Leontinos cum cetero omni exercitu - erant autem ad quindecim milia peditum equitatumque - profectus erat, liberas aedis coniurati - et omnes forte militabant - imminentes viae angustae, qua descendere ad forum rex solebat, sumpserunt. Ibi cum instructi armatique ceteri transitum expectantes starent, uni ex eis - Dinomeni fuit nomen - quia custos corporis erat, partes datae sunt, ut, cum adpropinquaret ianuae rex, per causam aliquam in angustis sustineret ab tergo agmen. Ita ut condenerat factum est. Tamquam laxaret elatum pedem ab stricto nodo, moratus turbam Dinomenes tantum interalli fecit, ut, cum in praeferentem sine armatis regem impetus fieret, confoderetur aliquot prius vulneribus quam succurri posset.*

² Lo Schubring inoltre poneva la *porta di Siracusa* allo sbocco meridionale della Valle S. Mauro *sulla stessa linea dell'estrema testata sud del colle omonimo* (p. 384-385); la *porta settentrionale*, che egli chiama Porta Heraklea, là dove il Castellaccio curvando verso nord-ovest ed il S. Mauro verso est chiudono la valle medesima in una uscita stretta e profonda (p. 386). Egli inoltre immaginava un'acropoli sul Tirone (p. 386) ed una sulla estremità sud del S. Mauro che indica col nome di Sciricò (p. 385); *Focaea* sul Castellaccio (p. 386); un *tempio* sulla estremità nord del S. Mauro ed uno sull'altura subito a sud (p. 385). Identificava infine la *Neapolis* con le case parallele al Lisso di cui parla Polibio (p. 385).

³ G. M. COLUMBA, *Contributi alla storia dell'elemento calcidico di Occidente. Archeologia di Leontini*. (In "Archivio storico siciliano", N. S. XVI, 1831, pp. 71-143).

infatti la sua interpretazione del testo di Polibio.

Da tale testo si ricavano le seguenti indicazioni fondamentali: 1) che l'agorà, con gli edifici pubblici, si trovava in un'ampia valle che era nel mezzo della città; 2) che alle estremità di essa si aprivano due porte; 3) che essa era fiancheggiata da due alture scoscese; 4) che il fiume scorreva sotto uno degli scoscescimenti, quello verso occidente¹. Le due espressioni che interessano particolarmente l'interpretazione data dal Columba sono, quella usata per indicare le alture che fiancheggiavano la valle dell'agorà (τοῦ δ' αὐλῶνος παρ' ἑκατέραν τὴν πλευρὰν παρήκει λόφος, ἔχων ἀπορροῶγα συνοχῇ) e l'altra che indica il corso del fiume (ὑπὸ δὲ τὴν μίαν ἀπορροῶγα, τὴν πρὸς τὰς δύοσεις, παραρρεῖ ποταμός, ὃν καλοῦσι Λίσσον). Egli infatti intende con λόφος ἔχων ἀπορροῶγα συνοχῇ le due pareti che fiancheggiavano la valle dell'agorà e conclude: "da questa descrizione si scorge che la rupe appiè della quale scorre il Lisso, non era fuori della valle giacente in mezzo a Leontini, ma era precisamente quella che formava la parete occidentale della valle medesima².

Con tale interpretazione il Lisso e l'agorà venivano a trovarsi nella medesima valle e si ammetteva quindi la possibilità di una strada che scendesse contemporaneamente verso il fiume e verso l'agorà. La valle dell'agorà, per rispondere ai requisiti richiesti dal Columba, bisognava che fosse molto ampia, che contenesse un fiume di una certa entità, e che fosse fiancheggiata da pareti scoscese: delle tre valli che si trovano nella zona archeologica, a sud della Lentini attuale, soltanto la Valle Ruccia presentava le caratteristiche suddette, e qui appunto il Columba pose l'agorà identificando il Lisso col Carrunchio; la strada nella quale fu ucciso Geronimo venne da lui identificata con una stradella che dai Colli Tirone e Castellaccio scende verso la valle anzidetta.

In quegli anni si ebbe a registrare negli studi di archeologia lentinese un cambiamento di indirizzo caratterizzato dall'inizio di campagne di scavi sistematici con cui, conquistando nuovi elementi di giudizio, si cominciò ad uscire dall'ambito delle discussioni fondate unicamente sulla discussione dei testi antichi. Le

¹ Pol.VII, 6. Ἡ γὰρ τῶν Λεοντίνων πόλις τῷ μὲν ὅλῳ κλίματι τέτραπται πρὸς τὰς ἄρκτους, ἔστι δὲ διὰ μέσης αὐτῆς αὐλὸν ἐπίπεδος, ἐν ᾧ συμβαίνει τὰς τε τῶν ἀρχαίων καὶ δικαστηρίων κατασκευὰς καὶ καθόλου τὴν ἀγορὰν ὑπάρχειν. τοῦ δ' αὐλῶνος παρ' ἑκατέραν τὴν πλευρὰν παρήκει λόφος, ἔχων ἀπορροῶγα συνοχῇ. τὰ δ' ἐπίπεδα τῶν λόφων τούτων ὑπὲρ τὰς ὀφρῦς οἰκιῶν ἔστι πλήρη καὶ ναῶν. δύο δ' ἔχει πύλῳνας ἢ πόλις, ὧν ὁ μὲν ἐπὶ τοῦ πρὸς μεσημβρίαν πέρατός ἐστιν οὗ προεῖπον αὐλῶνος, φέρων ἐπὶ Συρακούσας, ὁ δ' ἕτερος ἐπὶ τοῦ πρὸς ἄρκτους, ἄγων ἐπὶ τὰ Λεοντῖνα καλούμενα πεδία καὶ τὴν γεωργήσιμον χώραν. ὑπὸ δὲ τὴν μίαν ἀπορροῶγα, τὴν πρὸς τὰς δύοσεις, παραρρεῖ ποταμός, ὃν καλοῦσι Λίσσον. τούτῳ δὲ κεῖνται παράλληλοι καὶ πλείους ὑπ' αὐτὸν τὸν κρημνὸν οἰκίαι συνεχεῖς, ὧν μετὰξὺ καὶ τοῦ ποταμοῦ συμβαίνει τὴν προειρημένην ὁδὸν ὑπάρχειν.

² o. c. p. 115.

nuove ricerche furono iniziate da Paolo Orsi il quale nel 1899 esplorò, a nord della città moderna, le necropoli greche di Balate di Zacco, del Predio Pisano, della Corderia, di Piscitello¹: egli poté così stabilire la posizione dell'arco settentrionale delle necropoli della città greca e fissarne la cronologia dalla fine del VII secolo a. C. fino al IV avanzato. Contemporaneamente egli mise le mani sulla necropoli sicula di S. Aloe la quale gli diede materiali che poterono essere assegnati al terzo e al quarto periodo siculo, cioè agli inizi della colonizzazione greca.

Le nuove scoperte ebbero la loro influenza anche sul problema della topografia di Leontini, almeno per quel che riguarda la parte nord della città: infatti la posizione delle necropoli, le quali formano un semicerchio ad una certa distanza dell'abitato moderno, tra quest'ultimo e la stazione ferroviaria, indusse l'Orsi a pensare che la città greca avesse avuto la ubicazione medesima di quella attuale², che le mura settentrionali di essa dovessero in gran parte seguire l'andamento di quelle medievali³, e che l'agorà dovesse coincidere con l'attuale piazza del Municipio⁴.

Alla parte meridionale della città l'Orsi dedicò invece una vera e propria campagna topografica che egli realizzò nel 1930 con la collaborazione del Dr. Erich Boehringer. Lo scavo si svolse sulla testata meridionale del Colle S. Mauro dove il proprietario del terreno, il compianto Prof. Vincenzo Aletta, aveva segnalato delle creste di mura che affioravano sul piano di campagna⁵: fu scoperto un tratto di fortificazione, conservato per una lunghezza di circa 60 metri, nel quale si innestavano due torri quadrate. L'Orsi pensò che si trattasse di un castello autonomo, chiuso anche alla gola, che cingesse da tutti i lati i ciglioni della vetta più meridionale del S. Mauro⁶.

Ancora attorno ad alcuni conci di pietra arenaria affioranti nel fondo della Valle S. Mauro, alquanto più a nord della fortificazione scoperta nella campagna precedente, si svolse uno scavo condotto da Pietro Griffo nel 1940. Furono scoperti due epitymbia che denunciarono la presenza di una necropoli ellenistica⁷; ma l'aver trovato tanto a nord rispetto allo scavo Orsi una necropoli, fece pensare al Griffo che la città greca dovesse trovarsi ancora molto più a nord,

¹ Cfr. P. ORSI, in "Notizie scavi", 1899, pp. 278-279; e *Siculi e greci in Leontini* (in *Bull. dell'Imp. Istituto archeologico germanico*, XV, 1900, fasc. 1-2).

² Cfr. P. ORSI, *Scavi di Leontini-Lentini* (in "Atti e Memorie della Società Magna Graecia", 1930), p. 28.

³ *ibid.* p. 30.

⁴ *ibid.* p. 14.

⁵ *ibid.* p. 8.

⁶ *ibid.* p. 12.

⁷ P. GRIFFO, *Lentini. Campagna topografica e scavi in località varie* (in "Le Arti", III), p. 112.

nella zona attualmente ricoperta da fitte estensioni di aranceti i quali precludono irrimediabilmente la ricerca archeologica ¹.

Dopo il tentativo del Griffo e le sue conclusioni il problema della topografia di Leontini non era stato più affrontato: esso rimaneva pertanto aperto e meritava di essere ripreso. Per suggerimento del Prof. Guido Libertini, mio maestro ed appassionato indagatore dei problemi di archeologia siciliana, me ne occupai tra il 1947 ed il 1949 percorrendo in tutti i sensi, sulla scorta dei testi antichi, il difficile territorio di Leontini: i risultati di tale lavoro furono da me esposti in questo stesso *Siculorum Gymnasium* ² in uno scritto nel quale partivo da una fondamentale considerazione che si impone a chi conosce il terreno, e cioè che l'unico sistema di difesa possibile in quella zona è costituito dall'insieme dei due colli S. Mauro e Metapiccola-Tirone (con le alture intermedie) i quali, tagliati a picco da ogni parte, (ad essi si riferisce evidentemente Polibio quando parla di λόφος ἔχων ἀπορροῶγα συνοχῇ), si sarebbero prestati alla difesa di una comunità che si fosse stabilita su di essi, ed il cui possesso avrebbe permesso la difesa integrale della Valle S. Mauro che si trova nel mezzo, ed il controllo delle due valli laterali (Valle Ruccia e Valle S. Eligio) che da sud immettono nella pianura ³.

Dal punto di vista della difesa, che di fatto costituisce il criterio che dovette presiedere alla installazione ed allo sviluppo della città, si imponeva quindi, nelle linee generali, la tesi dello Schubring: infatti la valle Ruccia, in cui il Columba aveva posto il Lisso e l'agorà, e quindi le due porte della città, rimaneva fuori del sistema difensivo anzidetto ⁴; e così pure rimaneva fuori la Piazza del Municipio in cui l'Orsi pensava potesse trovarsi l'agorà; a quest'ultima inoltre, trovandosi in una zona pianeggiante, lontana da ogni altura, veniva a mancare παρ'ἑκατέραν τὴν πλευρὰν.... λόφος ἔχων ἀπορροῶγα συνοχῇ, che caratterizza l'agorà di Polibio ⁵.

Ma se le soluzioni proposte dal Columba e poi dall'Orsi venivano respinte, rimanevano le esigenze che le avevano determinate, per cui non era possibile ritornare alla posizione dello Schubring senza aver superato le obiezioni da essi fatte. Il Columba infatti aveva dedotto la coesistenza dell'agorà e del Lisso in un'unica valle accettando, per quel che riguarda la strada in cui fu ucciso Gerónimo, il dato tradizionale della dipendenza di Livio da Polibio; mentre l'Orsi aveva spostato a nord il centro della città in considerazione della distanza che separava l'arco delle necropoli dalla zona delle colline da noi indicata.

Per quel che riguarda il problema posto dal Columba non rimaneva che, o respingere la concordanza di Livio con Polibio, e ritornare senz'altro alla solu-

¹ Cfr. P. GRIFFO, in "Notizie scavi", 1941, p. 120 sgg.

² G. RIZZA, *Note di topografia lentinese* (in "Siculorum Gymnasium", 1949).

³ *ibid.* p. 3.

⁴ *ibid.* p. 6.

⁵ *ibid.* p. 7.

zione proposta dallo Schubring; ovvero ammettere la possibilità di tale concordanza dimostrando che, pur scorrendo il Lisso nella Valle S. Eligio e fissando il posto dell'agorà nella Valle S. Mauro, rimaneva la possibilità di una strada che, contemporaneamente, fosse parallela al fiume nella posizione indicata da Polibio, e scendesse verso l'agorà. Se tale possibilità fosse stata ammessa dal terreno la parola definitiva avrebbe potuto esser detta soltanto da uno scavo.

Questa condizione a me sembrò che non fosse esclusa dal terreno e che potesse realizzarsi ponendo l'agorà allo sbocco della Valle S. Mauro e facendo scorrere vicino ad essa il Lisso che usciva dalla Valle S. Eligio. L'agorà si sarebbe così trovata non fuori, ma ai margini del sistema difensivo costituito dai due colli, mentre i dirupi che dominano questa ampia zona pianeggiante avrebbero ammesso una chiusura, meno forte di quella supposta dallo Schubring, ma comunque possibile e sempre robusta. L'ipotesi rispondeva anche alle esigenze dell'Orsi che vedeva spostato verso nord il centro della città¹.

Quando, nel 1950, l'incarico affidatomi dalla Soprintendenza alle Antichità mi mise nelle condizioni di iniziare le ricerche sul terreno, mi sembrò che i due punti chiave del sistema urbanistico di Leontini fossero da considerare le due porte indicate da Polibio: mentre infatti i due colli che fiancheggiano la Valle S. Mauro indicavano chiaramente, con gli scoscendimenti esterni alla valle medesima, il limite orientale e quello occidentale della città fortificata, il confine settentrionale e quello meridionale di essa avrebbero potuto essere fissati soltanto dalla identificazione delle due porte.

La ricerca nella parte nord della città presentava serie difficoltà in quanto la zona è ricoperta da fitte estensioni di aranceti che occupano il fondo ed i fianchi della valle; qui infatti fu possibile un piccolo saggio in un breve spazio che rimaneva libero tra due aranceti allo sbocco della valle. Migliori condizioni si presentavano invece nella parte meridionale della valle la cui cultura prevalente è costituita dall'olivo: qui infatti furono rivolti gli sforzi maggiori i quali mirarono alla identificazione della porta di Siracusa.

Chi conosce la valle S. Mauro sa che al centro essa è molto ampia, tanto da raggiungere la larghezza di 200-250 metri, ma procedendo verso sud, dopo le proprietà Crifò e Grande, essa va progressivamente restringendosi fino a diventare una strettoia di poche decine di metri. Al di qua della gola suddetta la porta non poteva trovarsi perchè la valle scende con forte pendio verso nord allargandosi improvvisamente: la gola medesima veniva quindi a costituire il termine nord della zona da esplorare. Il termine sud fu fissato dalle due tombe scoperte dal Griffo nel 1940: si partiva infatti dalla considerazione che la necropoli dovesse trovarsi fuori le mura. Per quanto nessuna traccia di rudere affio-

¹ *ibid.* p. 7.

rasse dal terreno vi erano quindi molte probabilità che la porta meridionale di Leontini si trovasse nei cinquanta metri compresi tra le due tombe ed il restringimento della valle.

Qui, furono iniziati i primi saggi il 16 Dicembre ¹; il 5 Gennaio, nel fondo della valle, a metri 0,60 sotto il piano di campagna, venne scoperta la parte superiore di un muro greco che non esitammo ad attribuire a costruzioni attinenti alla porta della città. Trovato il bando della matassa non si trattava che di svolgerlo: opportuni saggi vennero fatti ulteriormente sui fianchi del colle S. Mauro per cercare di stabilire quali erano le relazioni tra le costruzioni del fondo valle, che nel frattempo venivano messe in luce, e la fortificazione scoperta nel 1930 sulla estrema testata del colle; in cinque mesi di scavo vennero così scoperti i resti di una grande costruzione che dal fondo valle, dove si collegava con la porta della città, si arrampicava sul fianco del colle a sbarrarne da ovest l'accesso; qui essa si congiungeva con una imponente opera muraria che volgendo verso sud cinge i margini scoscesi del colle di cui segue tutt'intorno l'andamento fino a riunirsi con il tratto di fortificazione scoperto dall'Orsi. Era lecito immaginare, per analogia, che l'altro braccio della fortificazione, partendo anch'esso dalla porta, si arrampicasse sul fianco del colle opposto (Metapiccola) completando così la difesa della valle e del colle medesimo: alcuni saggi, opportunamente condotti, portarono infatti alla identificazione di un buon tratto dell'ala orientale della fortificazione.

Era così possibile dimostrare, in maniera definitiva, che il sistema urbanistico-difensivo di Leontini si impennava sui due colli attorno ai cui ciglioni si svolge la fortificazione, e che la valle menzionata da Polibio è da identificare con la valle S. Mauro al cui termine meridionale è stata scoperta la porta di Siracusa.

Era inoltre possibile accertare che la porta anzidetta si apriva in fondo ad una potente fortificazione costituita da due corpi avanzati i quali permettevano ai difensori di controllare dall'alto, per uno spazio di 160 metri, la zona antistante all'ingresso. Quest'ultimo si presentava poi sbarrato a sinistra da una grande torre quadrata la quale si addossa ad un alto muro che si congiunge ad angolo ottuso con la fronte di essa. Si veniva così ad avere, sulla destra per chi viene dall'esterno, un potente sbarramento, destinato forse a rompere, assottigliandoli, la forza di eventuali gruppi di armati che avessero potuto spingersi fino a quel punto; con ogni probabilità la torre medesima è da mettere anche in relazione con l'uso di pesanti macchine da guerra. L'interessante complesso di costruzioni, a cui abbiamo sommariamente accennato, e che si conserva per una notevole altezza, presenta tracce numerose di rifacimenti che meritano un

¹ Iniziai i lavori insieme all'Assistente Sig. Sorano Pasquale, della Soprintendenza alle Antichità di Siracusa. Collaborò in seguito allo svolgimento della campagna il Sig. Antonino Giucastro al quale si debbono i rilievi inseriti nella tavola acclusa al presente scritto.

attento esame; di un largo studio sono inoltre meritevoli le evidenti analogie che la porta meridionale di Leontini presenta con gli ingressi fortificati di altre città del mondo greco e siceliota.

Subito fuori la porta, all'esterno della città e tra le due ali della fortificazione, si estendeva la necropoli identificata dal Griffo e della quale furono esplorati 115 sepolcri.

Conclusioni altrettanto soddisfacenti non poterono essere tratte dal piccolo saggio fatto a nord: qui infatti la presenza degli aranceti rese impossibile l'esplorazione della parte più stretta della valle, dove lo Schubring aveva supposto potesse trovarsi la porta settentrionale ed alla cui esplorazione avrebbe potuto spingersi, per analogia, la scoperta del sistema difensivo meridionale. Rimaneva soltanto un breve spazio libero più a nord, allo sbocco della valle, là dove, ammettendo che la strada indicata da Polibio fosse da identificare con quella ricordata da Livio, si poteva anche supporre la presenza dell'agorà: qui venne aperta una trincea, ma per quanto, a metri 2 dal p. di c., fosse stata accertata la presenza di due grandi conci di pietra arenaria, essa non poté essere allargata per mancanza di spazio, nè approfondita a causa di un muro moderno pericolante che sosteneva il terrapieno di un aranceto contiguo e che minacciava di rovinare addosso agli operai. Nessuna indicazione poté essere tratta dai frammenti di ceramica rinvenuti durante lo scavo perchè il terreno era sconvolto fino a notevole profondità.

Una precisa conferma poté invece avere il passo di Polibio per quel che riguarda le alture sui due colli che egli dice piene di case e di templi: l'Orsi ricordava di avere rinvenuto sul colle S. Mauro, presso la villa Aletta, un piccolo frammento di terracotta architettonica dipinta e che il Prof. Aletta, da lui interrogato, aveva riferito che numerosi altri frammenti, simili a quello, erano stati trovati durante i lavori fatti per restaurare la villa. Numerose ricognizioni vennero fatte in quel luogo, e fu durante una di queste escursioni che il Dott. Dinu Adamesteanu, che dal 15 gennaio al 12 maggio collaborò attivamente allo svolgimento della campagna, trovò un bel frammento di sima nella scarpata sottostante alla villa medesima. Le ricerche fatte successivamente in questa zona portarono alla scoperta di 132 frammenti di terrecotte architettoniche facenti parte della decorazione di un grande tempio, e di due ambienti di carattere sacro ricavati nella roccia. Le terrecotte architettoniche, che erano evidentemente precipitate dall'alto, fecero pensare che il sito del tempio dovesse essere quello attualmente occupato dalla casa Aletta, e che i due ambienti dovevano trovarsi in una terrazza ad esso sottostante, aperta verso nord sulla pianura.

Numerose altre ricognizioni furono dedicate al colle di Metapiccola sui cui fianchi fu possibile raccogliere altre terrecotte architettoniche e numerosi frammenti di tegole, attestanti che case e templi dovevano ricoprire anche questo colle.

È infine da ricordare che un altro aspetto del problema topografico, che è

nel tempo stesso un problema storico, cioè quello della originaria ubicazione della città e delle fasi successive del suo sviluppo, trova nuovi elementi di giudizio nell'abbondante materiale fittile rinvenuto sia nella zona del tempio sia lungo il muro di cinta (all'interno e all'esterno di esso), materiale che ci porta fino all'VIII secolo e che riveste pertanto un grande interesse anche per i problemi della cronologia protostorica.

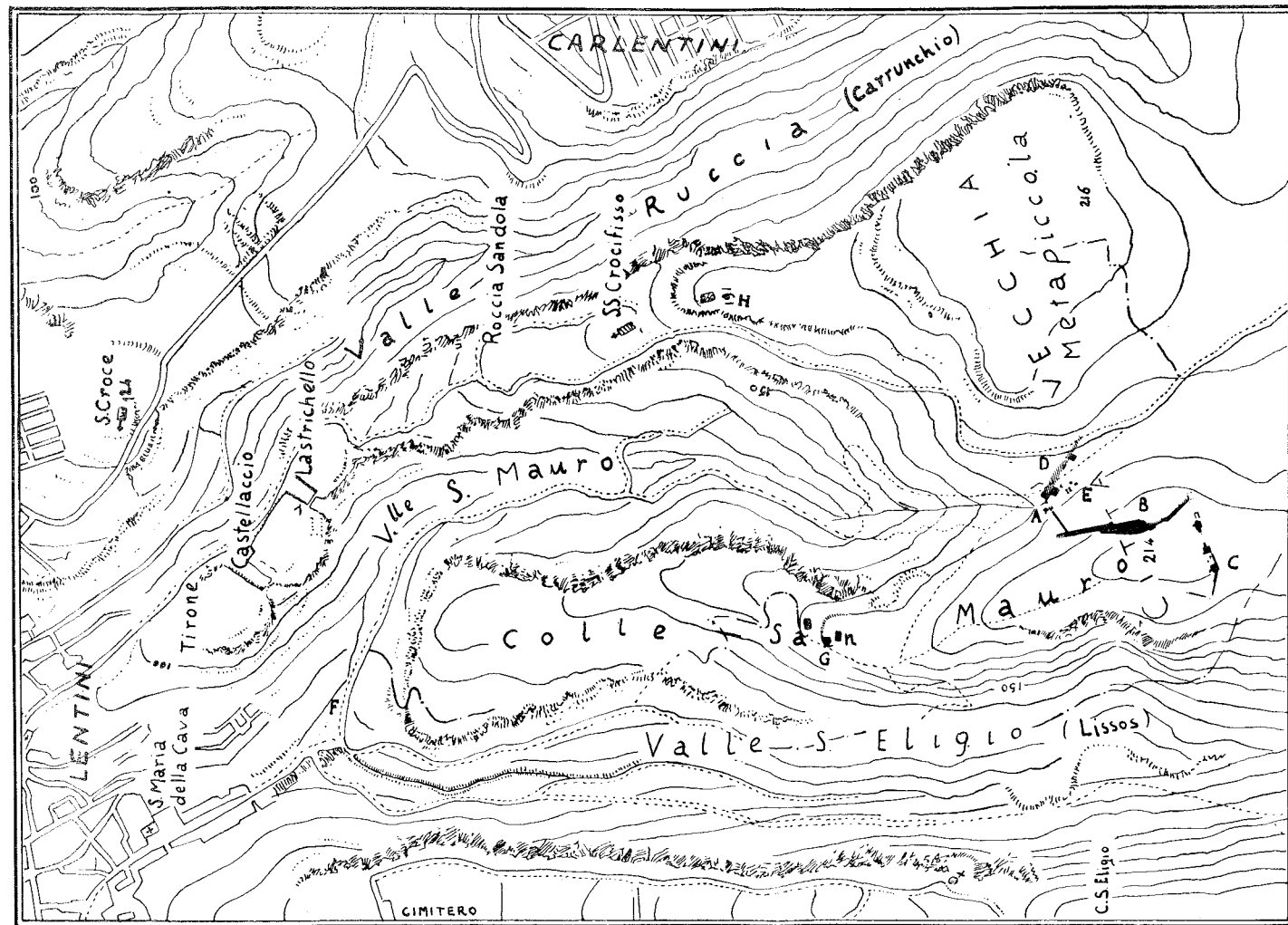
Alla regolare distanza di dieci anni che il caso ha voluto fissare (1930-1940-1950), si è così avuta la terza campagna di scavi i cui risultati ci fanno sperare che per le successive non si debba attendere altrettanto. L'esplorazione archeologica di Leontini ha perduto infatti ormai, dopo questa campagna, il carattere di incertezza che le conferivano i risultati delle campagne precedenti. Anche per merito del Governo Regionale Siciliano che ha stanziato una somma adeguata a questa prima ricerca, ci è stato possibile stabilire in maniera definitiva i limiti meridionali della città e fissare all'interno di essa alcuni punti fondamentali che costituiscono la trama attorno alla quale si potranno svolgere le future ricerche. Per estendere la ricerca a tutta la città non ci rimane che sperare di poter trovare, tra i fitti aranceti, il posto per affondare qualche volta il piccone, e che queste ricerche le quali, come ebbe a dire un illustre Parlamentare siciliano, mettono in luce i titoli migliori della nobiltà della nostra Isola e della nostra civiltà, continuino ad essere finanziati dal Governo Regionale con quella comprensione di cui la Scienza ed il Popolo siciliano gli sono veramente grati.

GIOVANNI RIZZA

CARTA ARCHEOLOGICA DI LEONTINI

- A - Porta meridionale della città greca
- B - Cinta muraria del colle S. Mauro
- C - Scavo 1930.
- D - Cinta muraria del colle di Metapiccola
- E - Necropoli
- F - Saggio a nord della città
- G - Zona di templi presso Casa Aletta
- H - Zona di templi sul colle di Metapiccola.

NORD
←



IL MAESTRO DEL " DIONYSOS CLASSICO „ SUL TETRADRAMMO DI NAXOS: EUAINETOS

Se pur sono compresi fra i prodotti delle arti minori, i conii monetali della Sicilia greca restano sempre dei capolavori meravigliosi della glittica antica nei quali non si sa se ammirare di più la tecnica raffinata dell'incisione o l'arte, intesa come originalità d'invenzione, dei maestri incisori, che sono stati e restano modelli insuperati in ogni ritorno di fiamma plastica per il conio, dal Rinascimento all'età barocca, dal neo-classicismo ai nostri giorni.

Mi è passato tra mano il tetradramma di Naxos¹, che reca impressa con una modellazione decisa e ferma sul conio d'incudine la nobile testa di Dionysos (fig. 1): di fronte a tanta serena maestà di espressione, che trascende la natura umana e fa assaporare, fatta quasi di materialità tangibile, la olimpica calma delle deità omeriche, di fronte a tanta idealità plastica che non disdegna pur nella sua microtecnica il raffronto con la sublime arte fidiaca, di cui si fa, nel limitato spazio del tondello metallico, così splendida eco, ho meditato sulla bellezza vera che pur si ritrova nelle piccole cose, come sono le monete, e per cui vediamo, dando in tal caso valore al dire di virgiliana memoria² "... parvis componere magna", le cose minime reggere talora il confronto con le grandi. Ho meditato e mi sono chiesto "quale mano d'artefice ha saputo nella breve, paziente creazione trasfondere l'afflato magico, lo *spiritus*, che *intus alit*, dell'arte sua?.. Non ci soccorre purtroppo firma d'incisore, come avviene per altre monete circoscritte nello stesso periodo di tempo. Soltanto, quindi, carattere di stile e peculiarità d'invenzione non sempre di tecnica, che si rivela comune a

¹ Il tetradrammo, del quale mi occupo in questa nota, proviene dalla località Scornavacche di Pedalino (prov. Ragusa). È un pezzo di argento del diam. di mm. 26 e del peso di gr. 16,5.

Fa parte di un tesoretto monetale, rinvenuto il 29 settembre 1949 durante i lavori per l'allargamento dello stradale Pedalino - Mazzarone. Il ripostiglio, consistente in 27 pezzi d'argento, - tutti tetradracmi - è ora ricostituito nel Museo Nazionale di Siracusa, avendo riunito alle 14 monete recuperate dai Carabinieri di Pedalino e consegnate subito alla Soprintendenza, i 13 tetradrammi, trattenuti nel frattempo dal Sindaco di Caltagirone, e per incarico del Soprintendente da me ritirati. Tra questi ultimi è il tetradracmo in esame. Accanto a questo di Nasso, fatta eccezione per tre pezzi di Atene ed uno di Reggio, nel tesoretto si comprendono esemplari delle zecche di Agrigento, Camarina, Catania, Gela, Messina, Selinunte e Siracusa. Sono prodotti monetari del V e degli inizi del IV sec. a. C., con pezzi che vanno dallo stile severo al periodo dei grandi incisori, che appongono la loro firma.

² VERG., *Bucol.*, I, 23.

tutti i grandi incisori, possono darci il filo conduttore dell'artista creatore. Nè per la ricerca presenta grande interesse la figurazione nel conio di martello, il barbuto sileno accovacciato, reso in una posa irrequieta e agitata, in cui permane ancora una eco dell'arditezza plastica, che trova il suo principio con l'arte del più grande scultore greco dell'arcaismo maturo, Mirone¹. Certo l'artista, per questo lato, è rimasto ancora legato e non ha potuto sottrarsi, forse obbligato dalla città committente, al tipo silenico ormai invalso ed imposto dalla monetazione precedente². Ma dove l'originalità dell'arte sua ha trovato libero sfogo, dove l'invenzione ha saputo dischiudere i vanni al volo sublime di una stupenda creazione di finissimo modellato, è nell'innovazione del tipo del dio, che non trova riscontro negli schemi compositivi più antichi dei conii di Naxos³. Entro un cerchio di perline, quasi perfettamente centrata - soltanto la pelurie estrema della barba fluente è rimasta fuori conio - sul campo monetale emerge in tutta la sua individualità e nel preciso dettaglio di ogni particolare il volto del nume nella matura gravità e nella serena calma, pervasa di mite bonarietà (fig. 2); la natura irrequieta del dio può solo apparire in quel flessuoso, agitato moto convulso della chioma, spartita sulla sommità dell'occipite, e raffrenata dall'alta tenia percorsa da un vivo serto di edera, che sembra dar maggior risalto alla libera frenesia delle ciocche, guizzanti fuori come giovani tralci o arricciate in agili e flessibili spirali quali teneri cirri o convolvoli di vite; ma attenua la fluidità sbarazzina e la esuberante flessuosità, la plastica contenuta e composta della barba, mirabilmente armonizzata con le nobili linee del volto, reso nel suo profilo a destra. Magistrale descrizione del tipo ha lasciato il Rizzo⁴ e non giova ripeterci. Quello che giova rilevare è invece la esatta valutazione che l'artista ha saputo trarre dello spazio a sua disposizione, per cui figurazione e fondo diventano una unità inscindibile, tanta è la misura e l'equilibrio tra il contenente e il contenuto, tanta è la compenetrazione della plastica figurata col campo liscio della moneta, che quest'ultimo, anziché rappresentare un vuoto risparmiato per costrizione maggiore, un inutile piano levigato, è lo sfondo naturale, indispensabile, è l'atmosfera ariosa, in cui acquista volume e plastica, corporeità e vita la testa del Dionysos. Pochi artisti hanno saputo raggiungere un così equilibrato senso di composizione perché generalmente si pecca per eccesso o per difetto; si dà, cioè, o eccessiva prevalenza alla figurazione, così che questa soffoca il campo della moneta; ovvero la superficie vuota predomina e sembra

¹ Il Sileno della moneta in esame è prodotto dello stesso conio di quello presentato dal RIZZO G. E., *Monete greche della Sicilia antica*, 1946, Tav. XXVII, 17, a cui rimando per una più analitica descrizione.

² Cfr. i tetradrammi del Dionysos di stile severo: HILL, G. F., *Coinage of ancient Sicily*, 1903 p. 73; RIZZO, *Monete greche, cit.*, Tav. XXX, I.

³ Cfr. HEAD BARKLAI V., *Historia nummorum*, 1887, p. 139-140; RIZZO, *Monete greche, ecc. cit.*, p. 155, Tav. XXVIII, 16-19.

⁴ RIZZO, *Monete greche, ecc., cit.*, p. 155.

fare annegare in sé la rappresentazione. E tale misura di composizione generale è ugualmente alla base della plastica del volto, perfetto nei suoi lineamenti e nel profilo, così caratteristicamente greco, in cui naso e fronte si trovano sulla stessa linea, sublime nella idealità dello sguardo dell'occhio, che reca incise a iride e pupilla, sensitivo nella carnosità delle labbra, attraverso cui sembra cogliersi l'alitare del placido respiro. Il tenue trapasso di piani, che dà le sfumature morbide e soffici della carnosità e dell'epidermide, si rafforza in un colorismo chiaroscurale più pastoso nella plasticità della barba, fino al meraviglioso crescendo dei calcolati effetti di luce ed ombre, che le incisioni sicure e nette, individualizzanti le singole ciocche, producono con un'armonia discorde nei capelli.

L'originalità della creazione, che segna un netto distacco con la testa del Dionysos di stile ancor severo della precedente monetazione, e la perfezione tecnica rivelano la mano di un grande Maestro del conio, che non può essersi limitato a questa unica produzione, ma che deve aver spaziato sovrano nel campo dell'arte sua, producendo con ferace inventiva nuovi tipi di nobile idealità classica per zecche di varie città della Sicilia ellenica. L'Head colloca all'anno 415 a. C. la prima apparizione della nuova moneta di *Naxos*¹. Anche se deve prendersi come indicativa tale datazione, il Rizzo colloca la moneta nello stile "florido", che estende dal 430 al 400 a. C. È questa l'età aurea della monetazione della Sicilia; è questo lo splendido momento della massima fioritura dei grandi incisori, che legati alle opere hanno lasciato i loro nomi: e difatti conosciamo per Camarina i maestri Exakestidas ed Euàinetos; per Catana ancora Euàinetos e poi Herakleidas, Choirion e Proklès; e per Siracusa Sosion, Euménès, Eukleidas, Phrygillos, Kimon e sempre, Euàinetos².

I raffronti di tecnica e di arte mi hanno rivelato affinità stilistiche del conio del Dionysos con altri conii di sicura attribuzione, e precisamente incisi dall'artista, che più d'ogni altro è attivo per varie zecche ed è originale per varietà di tipi, Euàinetos. Si confrontino, ad esempio, col Dionysos in esame la testa femminile (fig. 3), forse Demetra, del primo periodo artistico del Maestro o più tarda sul tetradrammo siracusano³, l'Aménanos, giovinetto gentile (fig. 4), o il femminile Apollo (fig. 5) sui conii di Catana⁴ ed infine l'Aretusa (fig. 6) dei decadrammi di Siracusa⁵, in cui si raggiunge l'evoluzione massima della forma plastica libera e sciolta del grande incisore. Oltre che il disegno del profilo, recanti la stessa nobiltà di linea, oltre che il taglio e le particolarità dell'occhio,

¹ HEAD, *Hist. num.* p. 140, fig. 87.

² ORSI, *Le belle monete siracusane, Cimone, Eoeneto, Euclida, maestri incisori del sec. V*, in *"Dedalo"*, A, VI, F. II, Luglio 1923, pag. 85; RIZZO, *Monete greche*, ecc., cit., p. 97, 110 e 199.

³ HILL, *Coins of ancient Sicily*, p. 63; RIZZO, *Monete greche*, ecc., cit., Tav. LV, I.

⁴ HILL, *Coins ecc.*, cit., p. 77 e 76; RIZZO, *Monete greche*, ecc., cit., Tav. XIV, 7 e 6.

⁵ HILL, *Coins ecc.*, cit., p. 99; GALLATIN A., *Syrakusan Dekadrahms of the Euàinetos type*, 1930; RIZZO, *Monete greche*, ecc., cit., p. 256, Tav. LVI.

che sono gli stessi, si osservi il modellato della bocca e del mento, che pur sotto la profluvie della barba appare nella sua carnosa rotondità anche nel Dionysos; e quella plastica morbida e sfumata che modula in tenui passaggi di levità chiaroscurale ogni pur lieve variar dei piani facciali e quel modellato fermo e deciso, con rilievo ardito e profonda incisione sui quali gioca in modo alterno il variare della luce, della massa capelluta conservano egualmente una comune impronta nelle diverse citate creazioni. E come se ciò non bastasse unica è in tutte l'euritmia compositiva, per cui i volti delle divinità e delle personificazioni trovano quel giusto equilibrio di proporzioni entro il breve tondello monetale. E se volessimo soffermarci ad analizzare, quasi con una diagnosi anatomica, alcune particolarità tecniche, come ad esempio la caratteristica di dare inizio alla pelurie dei capelli e della barba con una trattazione plastica a bastoncini¹, troveremmo concordanze tali, per cui si è costretti a concludere che, se non dalla stessa mano, indubbiamente nella stessa officina, o per meglio dire nella scuola dello stesso maestro è invalso l'uso di tali particolarità tecniche.

Ma il segno più chiaro della comune origine, quello che rivela la maniera tutta personale dell'artista e la inconfondibile sua spiccata individualità, suggello all'opera sua al par di una firma, è quel modo tutto proprio di far terminare, nell'acconciature delle chiome, qualcuno dei liberi ciuffi in un agile cartoccio spiraliforme, che trae il suo nascimento da un moto serpentino, propriamente ad S. Si ha una prima timida apparizione nell'*Amenanos*, sotto l'orecchio presso il collo; un più libero manifestarsi nella testa muliebre del tetradrammo siracusano, dove appunto le ciocche, che sfuggono dalla *sphendône*, salendo verso l'occipite, si avvolgono in soffici spirali; un più ampio manifestarsi dietro la nuca, sul collo e sulla tempia nel Dionysos in esame e nel giovine Apollo di Catana, con uno stile un po' più severo nel primo, un po' meno nel secondo, fino al capriccioso svolgersi in un elegante artificio delle chiome dietro l'occipite nella creazione più meravigliosa di Euáinetos, l'*Aretusa* del decadrammo, in cui l'accartocciarsi nelle libere ciocche si allunga in più agili spire. A buon diritto, considerando a quali forme plastiche diverse abbia condotto un dato puramente esteriore e che nella ripetizione avrebbe potuto portare a traduzioni monotone e stucchevoli, si può ripetere con l'Orsi che anche questo elemento "rivela quasi una seconda natura artistica in Eveneto, ed attesta della sua larga capacità di concezione „²

Nessun altro conio monetale di nessun altro maestro *glyphéus* esibisce una acconciatura delle chiome in cui si rivela il particolare dei riccioli spiraliformi: di questi si ha solo un ritorno nelle figure muliebri dei coni del IV sec., che

¹ Cfr. ad esempio l'inizio della capigliatura sotto l'occipite del decadrammo di Siracusa e l'inizio della barba sulla guancia del Dionysos.

² ORSI, *Le belle monete siracusane*, ecc., cit., p. 85.



Fig. 1



Fig. 2 (ingr. 1:3)



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

sono una riproduzione dell'Àretusa evenetèa, il cui tipo tanta fortuna ed ammirazione dovette pur godere nell' antichità non solo a Siracusa e in territorio greco-siceliota ma anche in zone d' influenza Fenicia, poiché se ne ricalca il modello sia sui tetradrammi del tiranno Agatocle sia sui conii monetali di città puniche.¹

Ed appunto anche, e soprattutto, per tale particolarità, comune solo alle altre creazioni del grande incisore, il Dionysos di Naxos reca l' impronta inconfondibile della maniera di Euàinetos: è opera che deve collocarsi nella prima fase della sua produzione artistica, accanto all' Amenanos e a qualche testa muliebre dei tetradrammi siracusani conati nell' officina di Euménès ed insieme ad Eukleidas; mentre ad una fase seriore, di sempre maggiore maturità artistica, vanno riferiti e l' Apollo di Catania e le altre teste muliebri su conii di Siracusa ed infine l' Àretusa del decadrammo. Nel seguire il graduale evolversi e svilupparsi dell' accartocciamento dei riccioli abbiamo quasi inconsciamente collocato nella loro posizione cronologica i diversi tipi. Certo è che la creazione del Dionysos ad opera del grande Maestro, che lavora precipuamente nell' orbita dello stato siracusano e che perciò è presumibilmente un dorico, deve essere sorta in un periodo di distensione tra la corinzia Siracusa e la ionica Naxos. E pertanto se è probabile pensare che anche Naxos si trovi stretta dall' alleanza del 433 a. C. con Atene, quella *παλαιά συμμαχία* che trova un fugace accenno in Tucidide,² l' incisione del Dionysos può essere stata prodotta soltanto in quel periodo di sosta alle lotte fra le città siceliote di stirpe diverse, che è compresa precisamente tra la pace generale scaturita a seguito del congresso di Gela (424 a. C.) e l' inizio della seconda fase della guerra tra Siracusa ed Atene (415 a. C.) quando Naxos si trova nuovamente a fianco di quest' ultima.³

Così la tecnica e l' arte caratteristica dell' artefice han portato a rivendicare ad Euàinetos anche questo mirabile esempio di finissima modellazione, in cui non manca quell' originalità inventiva così ricca nel Maestro incisore, pur se permane, attardandosi quasi, nell' altra faccia della moneta, quella di martello, il tipo silenico nello schema compositivo più antico: questo vincolismo ad un modello imposto dalla monetazione precedente e la nobiltà ancor severa del volto di Dionysos mi inducono a sospettare che il tetradrammo di Naxos sia stato creato da Euàinetos nel primo periodo della sua attività artistica, e più precisamente, in base ai dati stilistici e storici sopra rilevati, entro quel breve torno di tempo che va dal 424 al 420 a. C.

GINO VINICIO GENTILI

¹ Per le monete agatoclee rimando allo HEAD, *Hist. num.*, p. 158, fig. 105 e allo HILL, *Coins ecc., cit.*, p. 154, Tav. XI, 9. Alle Tavv. LXV, 11 e 12, e LXVI, 1-5, del RIZZO, *Monete greche, ecc., cit.*, sono riprodotti alcuni tipi delle città puniche di *Minoa Herakleia* e di città indeterminate con la testa femminile di derivazione dall' Àretusa di Euàinetos.

² TUCID., III, 86. 3.

³ HOLM, *Geschichte Siciliens*, II, 1874, Libro IV, pp. 1 e segg.

IL PORTALE DI S. MARIA LA VETERE IN MILITELLO

Le rovine della chiesa di S. Maria la Stella, detta la "Vetera", per distinguersela dalla "nuova", rimangono ormai isolate nella zona in cui, avanti il terremoto del 1693, sorgeva tutto un quartiere dell'antico abitato di Militello. Della parte più antica del complesso edificio chiesastico, che ha origini trecentesche e si innalzava in prossimità di aggrottati recessi cimiteriali, non restano ormai che alcuni piccoli ambienti con volte a crociera costolonate. La navata laterale di destra, chiusa e adattata per la celebrazione delle funzioni religiose, e la facciata verso la navata centrale (fig. 1), singolarmente ornata, esposta alle intemperie e pericolante, fa parte della ricostruzione cinquecentesca al pari degli elementi del caratteristico prospetto, con l'ornatissimo portale protetto da un protiro.

La successione cronologica delle singole parti, che andrebbero esplorate e rilevate, risulta dal cenno di Pietro Carrera, in un frammento della storia della sua città, pubblicato dal Majorana:

* La chiesa di Santa Maria nominata della Stella dalla quale ha preso nome il Quartiere, situata nel basso fuor della Terra, è ricordata nel... testamento... di Blasco primo fatto in Catania agli 11 di Agosto del 1390; per quello egli lascia un legato alla detta chiesa. La memoria è del semplice nome di Santa Maria, sicchè allora forse non aveva quel titolo che oggi ha della Stella... Per quello che veggiamo della fabbrica antica (se ne scorgono chiaramente li vestigi), essa prima fu di piccol corpo, ebbe accrescimento insieme con Santo Nicolò in tempo di Blasco secondo, ce ne donano indubitato segno l'armi dei Barresi e Speciali, che erano nel tempo (o timpano?) della Chiesa e oggi le medesime si veggono in Santo Nicolò. Nell'istesso tempo fu fabbricato il campanile, nel cui muro sulla finestra che riguarda a levante si legge questa iscrizione: In nomine Domini Amen. Anno Dominice Incarnationis M.CCCC.XXXX.VIII, mensis novembris III die mensis eiusdem XI Indictionis.

Bensi dall'anno 1505 insino al 1514 ritrovo alcuni legati fatti alla fabbrica della chiesa, taonde scorgiamo che in quel tempo non era ancora compita di fabbrica. Il portico volgarmente chiamato *le pennate* parmi che abbia avuto principio sotto il governo di Antonio Pietro Signore della Terra, nel qual tempo ne ritrovo la menzione di Santa Maria con questo nome della Stella. Ma la porta maggiore ebbe cominciamento appresso, nella signoria di Giovanni Battista figlio di Antonio Pietro, il quale la ridusse nella forma che al presente si vede. La porta per le molte statue di pietra delle quali è da per tutto adornata può stimarsi tra le belle. Davanti vi è una loggia sostenuta da due colonne poste su due leoni di pietra (fig. 2), la quale difende l'immagine dalla pioggia. Nella facciata ch'è sotto l'architettura [cioè l'architrave] si leggono impresse le seguenti lettere che dimostrano il tempo della fabbrica: MCCCCCVI.¹

¹ Cfr. G. MAJORANA, *Militello nel 1634 - Il secondo frammento inedito della perduta Storia di Militello di Pietro Carrera*, in "Boll. stor. cat.", a. III (1939), p. 150 e sg.

Dall'accurata e documentata notizia del Carrera possono trarsi, come avanti si diceva, utili orientamenti per fissare la successione cronologica delle varie parti del complesso edificio; ma a noi, almeno nella presente occasione, interessa soltanto fermarci sul portale, e ricercare l'artista che l'ha potuto eseguire, dal momento che i nomi messi in campo dagli studiosi locali (tra di essi è quello del Laurana) non sembra abbiano fin qui toccato il segno.

In primo luogo è da sottolineare la eccezionalità di questo portale, e non tanto per il fatto che in pieno Cinquecento ripeta ancora uno schema medievale, e d'origine nordica, quanto perchè in Sicilia, ove si tolga il caso di quello del Duomo di Messina, mancano precedenti del genere. Attorno alla porta, di certo eseguita nel 1506 (la data che si legge nell'architrave), e comunque anteriormente alla decorazione che la fiancheggia, come sembra confermare lo stesso calcare di grana più compatta e di colore più scuro - si allineano, divise e fiancheggiate da colonnine tortili, due schiere di "Sibille", (fig. 3), di cui, quella interna, è continuata nell'archivolto da una serie di "Re", mentre quella esterna, sostituita da "Profeti", continua oltre l'imposta dell'arcata, fino a congiungersi con le sagome della cuspide (fig. 4). Nella lunetta è assisa la "Vergine con il bambino", adorata da due angeli, e sormontata dalla "stella", scolpita nella chiave dell'archivolto; al centro della cuspide è figurata l'"Incoronazione della Vergine", tra angeli musici, digradanti secondo la linea obliqua della cuspide. Quest'ultima reca al culmine l'"Eterno benedicente", fiancheggiato dall'Angelo e dalla Vergine nell'atto di ricevere l'annunzio, posti sulle mensole che concludono le due schiere di "Profeti", e da "Angeli", in piedi sopra i capitelli che sormontano le colonnine tortili, poste lateralmente ad inquadrare la composizione. Completano la decorazione quattro scene con episodi forse del Vecchio Testamento, figurate negli scomparti del basamento, a sostegno delle sovrapposte edicole con la doppia schiera delle "Sibille", (fig. 5).

Il portale che s'è descritto, tra i monumenti siciliani, non ha, come avanti si diceva, che il solo precedente di quello del Duomo di Messina, di cui riecheggia, anche se in forme più schematiche, meno slanciate e meno complesse, il ritmo delle strutture e l'ordine stesso delle figurazioni.

Il portale del Duomo di Messina venne iniziato, sul cadere del '300 o, com'è forse più probabile, nei primi decenni del secolo successivo, su un modello di Antonio Baboccio o di un suo stretto imitatore, come documenta da un lato l'accento arcaistico e grottesco delle figurazioni, di un goticismo esasperato, di umor popolare, non senza relazioni, come di recente è stato ribadito, con gli intagli degli alabastrini inglesi, accentuati assai tipico delle opere di Antonio¹; dall'altro, l'analoga strettissima con quello della Cattedrale di Napoli, eseguito dal

¹ Cfr. F. BOLOGNA - R. CAUSA, *Sculture lignee nella Campania*, (Napoli 1950), p. 125 (la parte in questione è del dott. Causa).

Baboccio nel 1407 per incarico del vescovo Arrigo Minutoli, e con quello della cappella annessa alla chiesa di S. Giovanni a Carbonara, eseguito dallo stesso artista nel 1413 per incarico di Antonio Pappacoda.¹ A parte la maggiore ricchezza dell'ornamentazione, che non tocca però il ritmo delle strutture, l'unica differenza tra i portali napoletani e quello messinese (ed è questo prevalere degli elementi ornamentali su quelli architettonici che può giocare, nell'ancora incerto sviluppo delle forme di Baboccio, nel far ritenere il portale messinese anteriore o posteriore a quelli napoletani) è che nella cuspide, al posto dell'occhio con dentro, a tutto tondo, il "Redentore in atto di incoronare la Vergine", o il "Cristo benedicente", si vede un grande tondo con a rilievo il "Redentore in atto di incoronare la Vergine"; ma la variante (rilievo anziché tutto tondo), che non modifica affatto lo schema della composizione, può darsi sia stata introdotta da Pietro da Bonate che, nella seconda metà del secolo, venne incaricato della continuazione dell'opera.

Il maestro che fornì il modello - debba, ripetiamo, identificarsi con lo stesso Baboccio o con un suo ignoto strettissimo seguace - non realizzò infatti che una parte dell'opera, e precisamente, come suggeriscono gli elementi stilistici, il semplice organismo del portale, compresa la "Madonna con il Bambino" della lunetta, sostituita più tardi da un gruppo di G. B. Mazzolo², ma senza la cuspide e senza le statue che, in edicole sovrapposte, si succedono, a guisa di piloni terminali, lungo i fianchi.

La cuspide e le statue vennero eseguite - secondo il modello preesistente o, per dirla con i termini del contratto, "secundum designum... visum recognitum et... exhibitum et obustum in tela", - da Pietro da Bonate, che ricevette l'incarico di completare l'opera - "complere subscriptam januam maiorem dicte sancte majoris messanensis ecclesie", - il 31 ottobre del 1468, cioè nello stesso periodo in cui attendeva con Francesco da Laurana ai lavori della cappella Mastrantonio nella chiesa di S. Francesco in Palermo, e la portò a compimento

¹ Il tono arcaistico delle sculture, aveva fatto riferire il portale del Duomo di Messina ai primi anni del '300, ed avanzare l'ipotesi che il modello fosse stato fornito da Goro di Gregorio a cui, come è ben noto, si deve il monumento funerario al vescovo Guidotto de Tabiatas, ora scomposto e danneggiatissimo. Analogie tra l'opera di Goro e il portale sono adombrate nello scritto di A. TRICOMI, *Per la facciata del Duomo di Messina*, in "Rassegna tecnica", 1902 (p. 2 dell'estratto), ma l'attribuzione è esplicitamente formulata dal DI MARZO nello scritto: *Nuovi documenti di Pietro da Bonate*, nel vol. *Miscellanea Salinas* (Palermo 1907), p. 368 e sgg. Il Di Marzo successivamente (cfr. *Il prospetto del Duomo di Messina*, ne "La Sicilia Illustrata", dicembre 1909) abbandonò l'insostenibile attribuzione.

Chi per primo pose la connessione con l'opera di Baboccio credo sia stato il BURCKHARDT (cfr. *Per Cicerone*, 1901, II, p. 408); essa venne successivamente ripresa e avvalorata da A. VENTURI (cfr. *Storia dell'Arte Italiana - La Scultura del Quattrocento*, pp. 59-65) - Per i precedenti di Baboccio, ricercati nell'ambito della tradizione cistercense, e per un primo accenno agli alabastrini inglesi, cfr. A. DE RINALDIS, *Forme tipiche dell'architettura napoletana nella prima metà del Quattrocento*, in "Bollettino d'Arte", a. IV, vol. I, pp. 162-183.

² Il gruppo originario, che si conserva nella cripta del Duomo, venne già da me identificato e ricongiunto al portale (cfr., *Contributi alle arti figurative in Sicilia*, in "Arch. stor. mess.", 1933).



Fig. 1. ~ MILITELLO. Navata della Chiesa di S. Maria la Vetere.

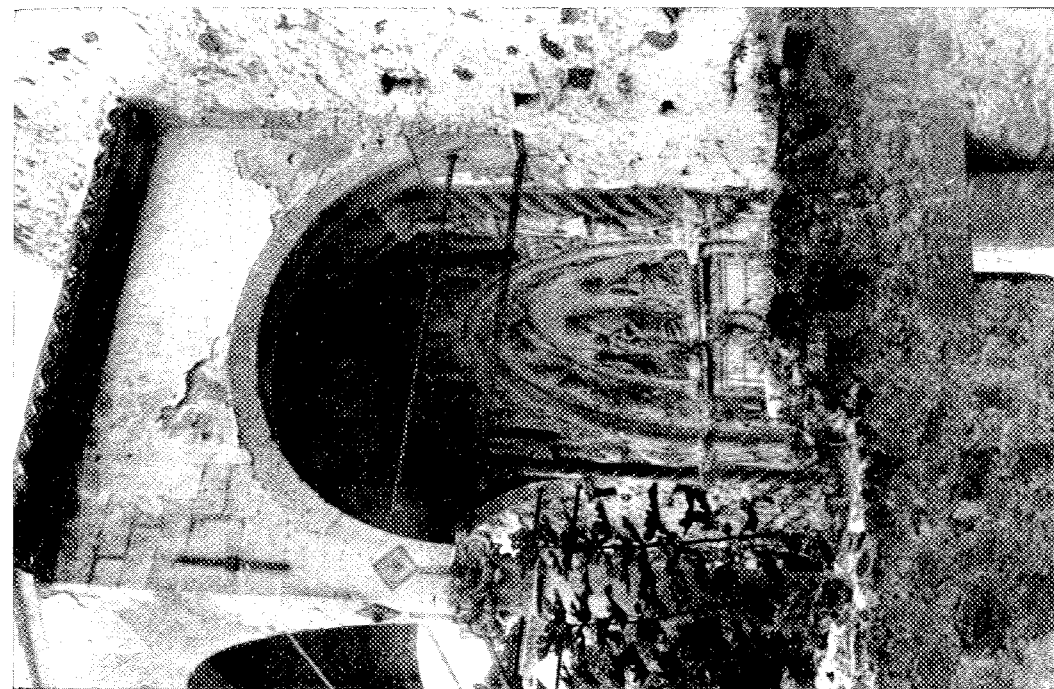


Fig. 2. ~ MILITELLO. Veduta del Portico di S. Maria la Vetere

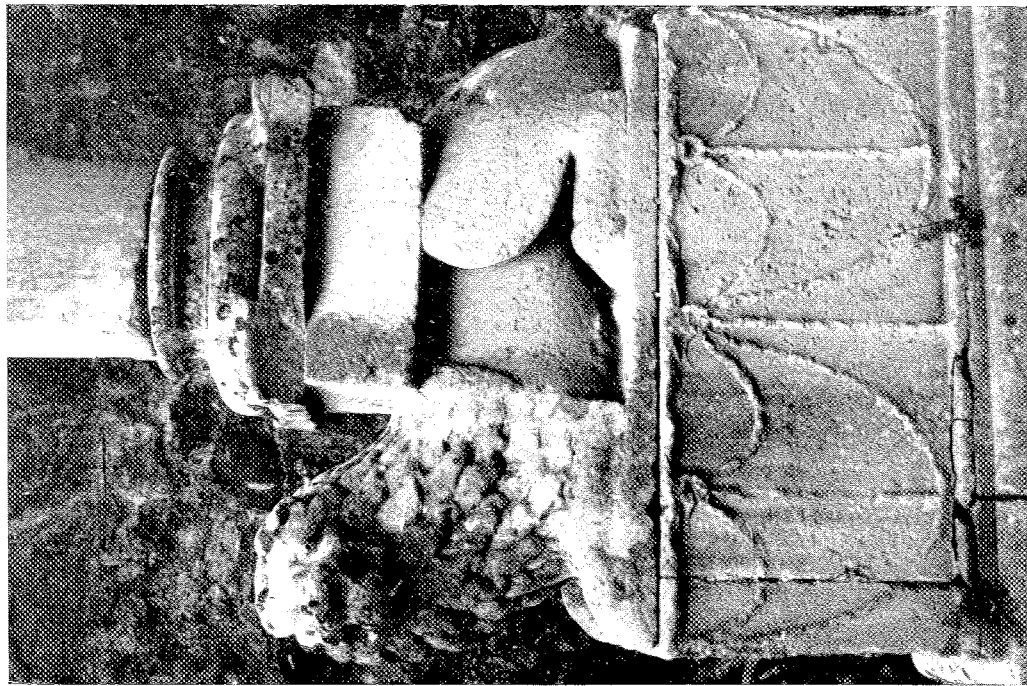


Fig. 3. - MILITELLO, Particolare del portico di S. Maria la Vetere.

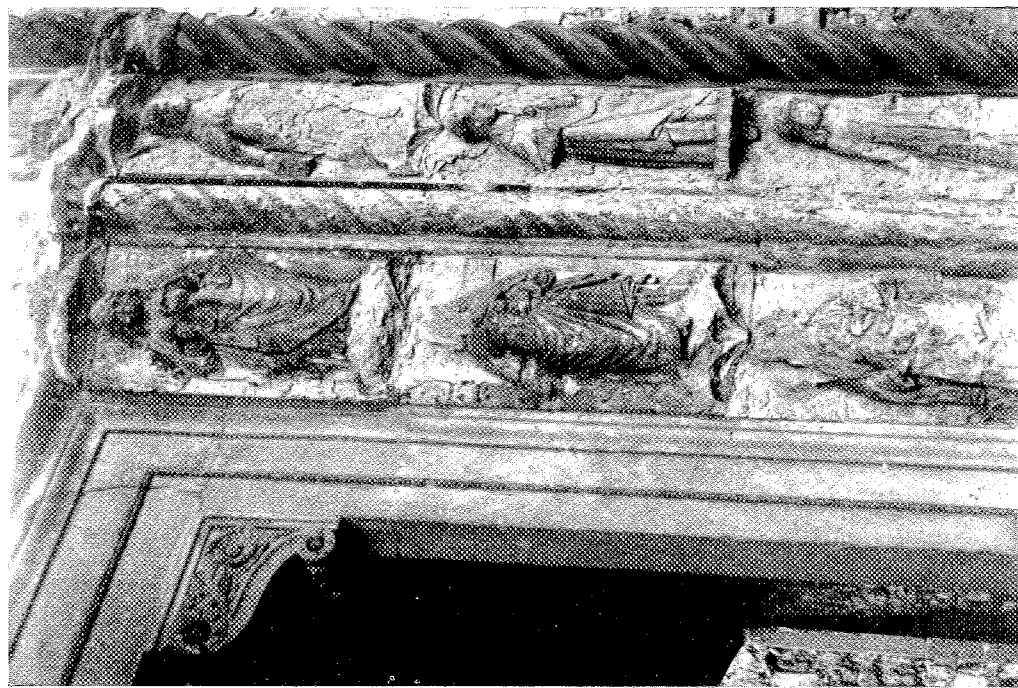


Fig. 4. - MILITELLO, Particolare del portale di S. Maria la Vetere.



Fig. 5. - MILITELLO. Particolare del portale di S. Maria la Vetere.



Fig. 6. - MILITELLO. Particolare del portale di S. Maria la Vetere.



Fig. 7. - G. B. MAZZOLA. Particolare del monumento Branciforti
(Siracusa, Museo di Palazzo Bellomo).

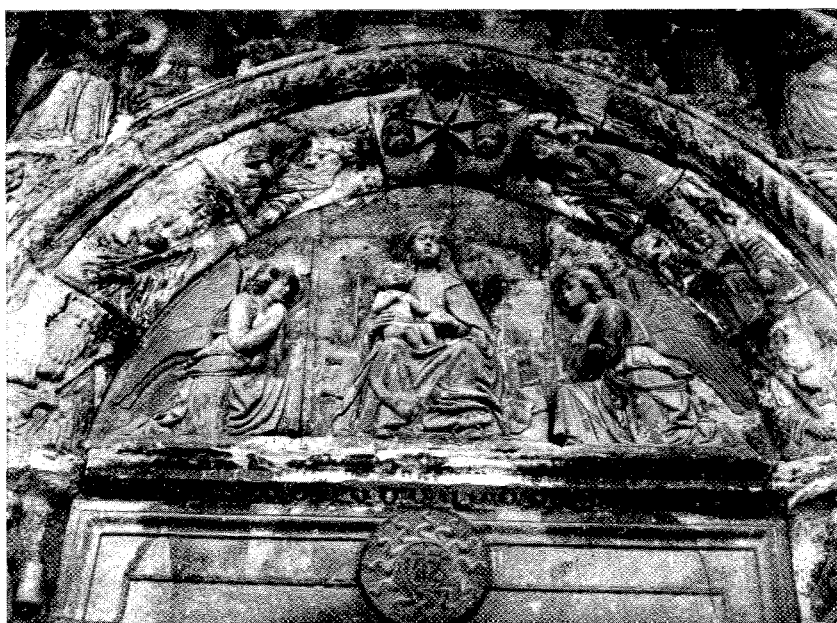


Fig. 8. - MILITELLO. Lunetta del portale di S. Maria la Vetere.

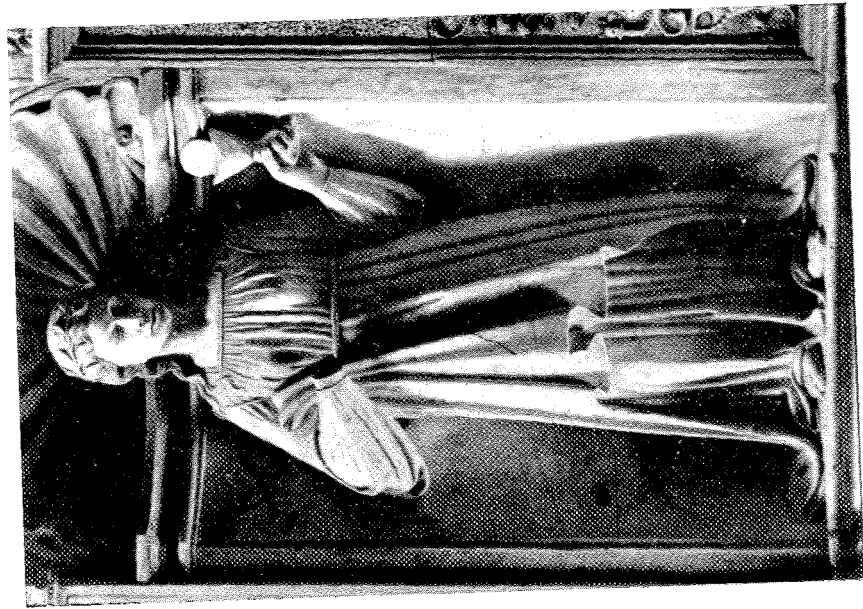


Fig. 9. - G. B. MAZZOLA. Particolare del monumento Branciforti (Siracusa, Museo di Palazzo Bellomo).



Fig. 10. - MILETTO. Particolare del portale di S. Maria la Vetere.

verosimilmente nel 1477, quando ricevette il saldo del compenso pattuito¹. Non c'è ragione di ritenere che con l'opera dello scultore lombardo il portale del Duomo di Messina non abbia ricevuto il suo compimento: è probabile infatti che le opere di cui, con contratto stipulato il 24 ottobre del 1524, viene incaricato Gian Battista Mazzolo – cioè il gruppo della “Madonna con il Bambino”, della lunetta, e le due statue di “S. Pietro”, e di “S. Paolo”, che lo fiancheggiano nelle edicole laterali² – siano state suggerite o dal mutato orientamento del gusto (e questo vale soprattutto per il gruppo della lunetta che sostituì quello baboccresco, tuttavia, come s'è detto, conservato) o imposte da danni che quelle preesistenti avevano subito. Tuttavia è da dire che una ricognizione per valutare, oltre i dati del contratto, l'estensione dell'intervento del Mazzolo (ricognizione in atto impossibile per la notevole altezza del portale) non venne effettuata né durante la ricostruzione del Duomo, dopo i danni del terremoto del 1908, né di recente, in occasione dei restauri e dei rifacimenti, per le rovine provocate dalla guerra.

Ora, a nostro avviso, è appunto il Mazzolo, il quale comunque ebbe la sua parte nel portale del Duomo messinese, lo scultore che, alquanto liberamente e in forme notevolmente appesantite, ne ripeté lo schema eccentrico nel portale della chiesa S. Maria la Vetere in Militello.

Dell'attività di questo scultore carrarese, che prese in Messina il posto lasciato vuoto da Antonello Gagini, abbiamo notizie a partire dal 1513 (Antonello Gagini s'era trasferito a Palermo nel 1508), che è l'anno in cui i documenti pubblicati dal Di Marzo lo ricordano in società con lo scultore messinese Antonello Fleri, e insieme l'anno in cui eseguì il monumento funerario al vescovo Bellorado, che tuttavia si conserva nel Duomo di Messina. Credo sia lecito ritenere che il Mazzolo – primo d'una famiglia di scultori, trapiantatasi in Sicilia, e primo della lunga schiera di architetti e scultori toscani passati in Sicilia e particolarmente a Messina – sia venuto a Messina prima del 1513 che è l'anno in cui i documenti lo mostrano in piena attività; in tempo dunque per prendere parte, (ove si tenga conto che l'anno 1506 che si legge nell'architrave si riferisce alla semplice mostra del portale e non già alla sua decorazione) alla esecuzione del portale di Militello, che viene così a collocarsi tra le prime imprese dello scultore toscano in Sicilia. Ed in realtà è in queste sculture un così alto equilibrio, una vivacità così armonicamente associata all'austerità arcaistica dell'intonazione, che non è dato di ritro-

¹ Il contratto per il completamento dell'opera venne parzialmente pubblicato dal LA CORTE CAILLER (cfr.: *Per la decorazione della porta del Duomo*, in “Arch. stor. mess.”, 1903, p. 221 e sgg.), e successivamente per intero, insieme con altri documenti, dal DI MARZO nello scritto già citato su Pietro da Bonate.

² Per l'intervento del Mazzolo, cfr. DI MARZO, *I Gagini e la scultura in Sicilia* (Palermo 1880), I, p. 747 e sgg.; II, p. 425-6 – Cfr. pure: V. SACCA, *Studi critici sul Duomo di Messina*, in “Atti dell'Accademia Peloritana”, anno XII, p. 374.

vare nelle opere dei successivi momenti, ove le accennate qualità appaiono notevolmente attenuate da una saputa ed assai abile capacità di mestiere.

L'attribuzione proposta non ha l'appoggio di documenti, ma quello offerto dai riscontri stilistici è di tanta evidenza da non lasciare dubbi in proposito. La relazione più ovvia è con le sculture che adornano il monumento funerario di Eleonora Branciforte, un tempo nella chiesa di S. Maria di Gesù in Lentini ed ora parzialmente ricomposto nel Museo di palazzo Bellomo in Siracusa. Questo monumento funerario, che può considerarsi una ripetizione di quello Bellorato, venne dall'artista eseguito nel 1525 (la data, insieme col nome dell'artista, si legge alla fine della lunga iscrizione che orna il sarcofago), cioè dodici anni dopo quello del Duomo di Messina: le sculture di Militello, se non precedono quelle del monumento Bellorato, stanno tra quest'ultime e quelle del monumento Branciforte.

Comunque, nonostante la differenza della materia impiegata (marmo nell'un caso, pietra serena nell'altro), per cui le sculture di Siracusa assumono la forbitezza di intagli in avorio, si osservi come perfettamente si corrispondano nelle due lunette le figure di Angeli (fig. 6 e 7), adoranti, nel monumento Branciforti, l' "Eterno", e, nel portale di Militello, la "Vergine con il Bambino". La rispondenza non è soltanto d'ordine iconografico, poichè investe peculiarità stilistiche e morfologiche: analogo, nell'un caso e nell'altro, è infatti il ritmo che associa le tre figure, analoga la scansione prospettica con cui si snodano le figure degli Angeli, l'assetto solennemente frontale delle figure collocate nel centro; analogo infine il modo con cui si svolgono i panneggi e son realizzate le pieghe. A ciò è da aggiungere che mentre il gruppo della "Vergine con il Bambino" è per molti aspetti assai simile a quello più tardo della lunetta del portale del Duomo di Messina¹, la figura dell'Eterno siracusano ha le stesse peculiarità e le stesse cadenze delle figure dei Re allineate lungo l'archivolto del portale di Militello.

Alle stesse conclusioni si arriva se si mettono a confronto le figure delle "Sibille", allineate lungo le fiancate del portale, con le figure allegoriche (le "Virtù teologali") collocate nelle edicole che adornano il basamento del monumento funerario (fig. 7 e 8). Valga, come esempio, la perfetta rispondenza, fin nel modo con cui sono rigirate le pieghe del manto, tra la figura di Sibilla meglio conservata e la figura della "Fede" del monumento siracusano: l'unico divario è dato dal tono più accentuatamente arcaistico che caratterizza la figura di Militello.

L'opera di G. B. Mazzolo, alla quale s'è associato, come vetusto incunabolo, il portale di Militello, è ancor tutta da studiare, nonostante sia largamente nota

¹ Il gruppo, insieme con le due statue degli Apostoli Pietro e Paolo, venne affidato all'artista nel 1524, ma esso venne ultimato non già, secondo i termini del contratto, l'anno successivo, ma molto tempo dopo, se soltanto il 25 aprile del 1534, l'artista dà ricevuta del compenso stabilito (cfr. G. DI MARZO, *I Gagini etc.*, cit. I, p. 751, in nota).

per molti documenti sparsi in Sicilia e in Calabria, venuti via via in luce. Essa è la prima voce toscana, e però di timbro schiettamente rinascimentale, che giunge in Sicilia, e si diffonde da Messina, proprio all'inizio del secolo: prologo a quella schiera di artisti che nella parte orientale dell'isola - mentre a Palermo tiene il campo, straordinariamente attiva, la dinastia dei Gagini - riproporrà, talvolta in termini assai alti, i temi del manierismo toscano sia di origine michelangiolesca, come è nel caso del Montorsoli e dei suoi allievi; sia d'origine ammannatesca, com'è nel caso del Calamecca; sia di origine giambolognesca o bandinelliana, com'è nel caso del Naccherino e del Camiliani. Con il Mazzolo invece arrivano le voci più antiche, ancora agganciate alla tradizione michelozziana e robiana, di cui, in uno stampo arcaicizzante e nell'ambito di un respiro più breve, le sue opere riprendono la vena classicistica, di antica e nuova nobiltà.

STEFANO BOTTARI

LA CANZONE DI *SUSANNA VATT'A VESTI*

È ancora viva nella tradizione orale la canzone narrativa che comincia col verso *Susanna vatt'a vesti*, già nota ai cultori di poesia popolare attraverso numerose versioni a stampa contenute nelle principali raccolte italiane del secolo scorso. Con leggere varianti il componimento appare diffuso in una vasta area che comprende le regioni dell'Italia settentrionale, dal Piemonte alla Lombardia al Veneto e giunge, attraverso l'Emilia, fino alla Toscana e alle Marche. Nel Mezzogiorno rimane, per ora, testimonianza isolata una versione siciliana della provincia di Catania. Pur essendo considerevole il numero delle versioni già pubblicate, si richiedeva tuttavia una più larga inchiesta per determinare su di una base sicura la forma primitiva e i successivi svolgimenti della tradizione.

Ciò viene, ora, reso possibile dalle versioni inedite della Raccolta Barbi che per gentile concessione del prof. Vittorio Santoli abbiamo potuto utilizzare nel presente studio. Quanto al metodo di lavoro col quale si è proceduto nell'analisi particolare di questa canzone, ci sia fin d'ora concesso di manifestare la nostra riconoscenza per i preziosi consigli avuti dallo stesso Santoli, al quale siamo debitori della impostazione e dei principi teorici applicati nel nostro studio¹.

Facciamo, intanto, precedere al commento della canzone l'elenco completo delle redazioni della Raccolta Barbi, disposte secondo il loro ordine geografico:

TOSCANA. - Provincia di Pistoia 23: Sambuca 1 (1888), 2 (1927), 3 (1927), 4 (1939), Piteglio (1929), Posola, Tizzana, Castelmartini, Gavinana (1927), S. Pelleggrino I e II (1888), Corbezzoli, Castellare, Bottegone, Larciano, Cecina di Larciano, Vignole, Tizzana (1939), Calamecca I e II, Pistoia 1 (1888), 2 (1915), 3 senza data; Lucca 13: Altopascio I e II, Antraccoli, Barga, Castelnuovo-Rontano, Camaiore, Filicaia, Livignano, Lucca I e II, Montagna lucchese, Querceta, I e II; Firenze 9: Val di Greve (1927), Cambiano, Garutazzi, Prato, Vinci, Barberino di Mugello, S. Donato in Poggio, Badia a Ripoli, Tavernelle Val di Pesa; Siena 6: Montieri (1890), S. Paolo in Chianti, Montepulciano, Castelnuovo dell'Abate, Chiusdino, Poggibonsi; Pisa 6: S. Maria a Monte, Rivalto, Orciatice, Pontedera

¹ Del SANTOLI abbiamo soprattutto tenuto presente l'esemplare saggio di edizione critica: *Cinque canti popolari della Raccolta Barbi*, in "Annali della Scuola Normale di Pisa", (Lettere, Storia e Filosofia) Serie II - Vol. VII, fasc. II-III (1938).

I e II, Calci; Grosseto 4: Arcidosso I e II, Castel del piano, Gerfalco; Arezzo 4: Civitella I e II, Pontenano, Monte S. Savino.

EMILIA. - Versioni 6: Castelfiumanese, Badi I e II (1937), Montecuto dell'Alpe, Calendasco, Basso modenese.

LOMBARDIA. - Una versione del territorio di Cremona (Vighizzolo).

VENEZIE. - Versioni 8: tre sono state raccolte a Tricesimo e tre a Forame d'Attimis, due provengono da Zara (1913).

SICILIA. - Una versione di Scordia (Catania) mi è stata comunicata dal Dr. C. Sarcia.

Il metro delle versioni venete ed emiliane, nonché di quella piemontese è il doppio settenario piano tronco con i versi tronchi uniti dall'assonanza. Lo stesso metro presentano le redazioni toscane, quella marchigiana e quella umbra. Versi di sette e di otto sillabe si alternano, invece, nella versione siciliana, ma senza regolarità.

I testi che seguono sono stati scelti tra quelli che presentavano una lezione più corretta e, comunque, più interessante per lo studio della canzone. Abbiamo, inoltre, registrato nell'apparato critico aggiunto al testo B le varianti di un gruppo di versioni toscane, indicando le località di provenienza con le seguenti sigle:

Ap - Altopascio, Lucca	F - Firenze	Q - Querceta, Lucca
Br - Barga, Lucca	Ga - Garutazzi, Firenze	Rv - Rivalto, Pisa
Btg - Bottegone, Pistoia	L - Lucca	S - Sambuca, Pistoia
Cc - Calci, Pisa	Lv - Livignano, Lucca	Sdo - S. Donato in Poggio,
Chs - Chiusdino, Siena	Mi - Montieri, Siena	Firenze
CIm - Calamecca, Pistoia	Oc - Orciatice, Pisa	Smm - S. Maria a Monte, Pisa
Cm - Camaione, Lucca	P - Pisa	Tz - Tizzana, Pistoia
Cma - Castelmartini, Pist.	Pb - Poggibonsi, Siena	V - Vignole, Pistoia
Cmb - Cambiano, Firenze	Pde - Pontedera, Pisa	Vc - Vinci, Firenze
Cst - Castelfare, Pistoia	Plg - S. Pellegrino, Pist.	Vgr - Val di Greve, Firenze
Cz - Corbezzoli, Pistoia	Pt - Piteglio, Pistoia	

*
* *

A

- Susanna vatt'a vesti, ch'al ballo s'ha d'andà'.
- Susanna 'un vol venire, perchè 'un sa ballà'.
- Ma ci sarà 'l suo amore, che lui l'insegnerà.

- Andate a chiamar il figlio del conte, la vengà a consolar.
Il conte è venuto Susanna non ha più mal.
In capo a nove mesi Susanna partorì.
Un bel bambino fece, grazioso e assai gentil ¹ 25
- Che nome li s'ha da mettere? - Bernardo e Bernardin.
- Dove lo battezeremo? - Ne la chiesa di San Martin.
- Come lo vestiremo? - Di bianco e di turchin.
Susanna fa 'l bucato, ne la conca d'amor.
- Dove lo stenderemo? Su la piazza del mio amor ² 30

Pistoia (1889) da una ragazza

2. No, no non vo' venire Cma, Btg, S, Cst, CIm, Cm; 3. Ci sarà 'l tuo amore / che lui t'insegnerà Btg, S, V, P, Mi; 4. Arriva il figliol del conte S, Cma, Cst, CIm, Ga, Pb, Cm, Lv, Sdo, Cmb, Smm; Solo il figliol del conte Cz, S, CIm, P, Vc, Pt, Br, Cc; 5. Nel far la tedeschina Pt, S; la giratina P; nel far questi tre giri Cma, S, Cst, Cz, CIm, Vc, Tz, Br; 6. lei si china a ricorre S, Sch, Pb, Mi; 8. la vide suo padre Cz, S, Ap, Cma, Br; suo padre era sull'uscio Oc, Chs; 9. E la chiamò per nome / la medesima lezione hanno Chs, L, Q, Cmb, Br, Oc, Smm, Rv; e la chiama il suo babbo P, V; Susanna vieni a ca' / così anche Tz, S, Cmb; Susanna vieni quà Cma, S, Pt, Ga, Btg, F, L, Q1, Ap, Oc, Smm, Rv; va a casa civettuola Vc, Chs, Q2; 10. Quando arrivò in sull'uscio Oc, Smm; quando fu a mezza strada Tz, V, Cmb; quando fu per le scale Cc, Gar; quando fu giunta a casa Vc, S; e la comincia a picchiar / così anche V, Pt, Cma, Tz, Lv, Q, L; II. babbo non mi picchiate Mi; 12. io non perdono a donne / che si fanno bacià S, Pb; 13-14. concordano in questa lezione quasi tutte le versioni toscane; tra il verso 14 e il 15 s' incontrano le seguenti varianti.

Così se m'han baciata non m'han fatto nessun mal
Io di bel nuovo babbo mi lascerò bacciar.

Corbezzi

Per un bacino solo m'avete a perdonar
Quand'ero piccolina m'avevi a comandà'
ora che son più grande vo' fa' come mi par.³

Castellare

La rosa del boschetto non perde mai l'odor
e mi per un bacino non perderò l'onor.⁴

Tricesimo

16. così anche Pt, P; manda a chiamare il medico V, Tz; 17. Susanna 'un vol parlà' Pb, Chs, Vgr, Plg; 22. andiamo a chiamar il suo amor Vgr, Plg, Cns, Pb, V, Clm, P; il suo damo Pt, Tz, Mi, Ap 1 e 2; 23. Susanna vuol parlà' Chs; 25. questo verso non si riscontra nelle rimanenti versioni; dopo il verso 23 la variante più notevole è la seguente.

Arrivò il figlio del conte la sposa a domandà, bis
E appena si fe' giorno via se la portò.

Badia a Ripoli

27. Che mestier gli s'ha far fare S 1, S 2, V, Pde; che arte gli daremo F; e chi sarà il compare S 1.

¹ Il secondo emistichio è lezione stravagante.

² Questi ultimi quattro versi appartengono alla canzone *La Diana (o la dea) fa il bucato* molto diffusa in Toscana. Si veda il testo completo pubblicato da V. SANTOLI, *I canti popolari italiani*, Firenze, 1940, p. 117.

³ Anche questa variante è sorta per contaminazione con la canz. *Eran tre sorelle*.

⁴ È quasi una formula fissa che ricorre in canti diversi.

C

- Susanna vatt'a vestì, sul bal ti voi menar bis
gigulìn gigulà.
La mia bella venirà con te gigulìn là là.¹
Quando la fu sul ballo, nessun la fe' ballar.
C'era il figliol del conte. lui sì la fe' ballar.
E in 'el far la prilla, tre rose gli cascò. 5
Nel prendere su le rose, tre baci gli donò.
Ma in quel gran scompiglio, nessuno ci abbadò.
C'era po' il padre suo, lui sì che ci abbadò.
E la chiamò per nome: - Susanna andem a ca'.
Nel scendere le scale, tre schiaffi gli schioccò. 10
- Di' su di' su, Susanna, per ch'et lascià basar?
A co' di nove mesi, Susanna fe' un bambin.
- Come gli poser nome, - Bernardo e Bernardin.
- Dove lo battezzaranno? - Alla Chiesa d' San Martin.

Monteacuto dell'Alpe (Bologna)

D

- Susanna va a vestirti tirulìn, che al bal ti voi menar.
Se la bella seminaì piantai tirulìn lìn lìn.
Appena giunti al ballo, nessun la fa ballar.
Arriva il fiol del conte, tre giri le fa far.
Appena fa tre giri, tre fiori le cascò;
Prendendo su sto fiore, un bacio lui le dà.
Nessun l'avea vista, soltanto il suo papà.
Susanna vieni a casa, son stanco di spettar.
Appena giunti a casa, uno schiaffo lui le dà.
- Perchè mi dastu, o padre? - Che male go mai fà'?
Soltanto per un bacio, papà mi vieni a dar?
In punto a nove mesi, l'è nato un bel bambin
che somigliava tutto il conte Gelsomin.
- Dove fu batiato? - Nella chiesa di San Guerin.
- Ma chi è sto copari? - Il fratello del contin.
- Ma chi è sta comari? - La sorella di Gelsomin.
- Come li han messo nome? - Giovanni e Giovannin.

Tricesimo (1933) cantato da una operaia.

¹ Lezione stravagante.

E

- Susanna vatti a vestì, che al ballo s'ha d'andà' bis
lari larà
- Ma io non vo venire, perchè non so ballà'
- E ci sarà 'l tu' amante, che lui t'insegnerà.
Susanna entra in ballo, nessun la fa ballà'.
Entra 'l figliol del conte, e tre salti a lei fa fà'.
Ballò la gilestrina: la rosa le cascò.
Andò per raccattarla, il conte la baciò.
Suo padre che la vide a casa la portò.
- Padre, non mi gridate, chè io non ho che fà'.
- Tu sei una civettona, 'un t'avei a lascià' bacià'
Susanna entra a letto e non volle più parlà'.
Andò a chiamà' 'l dottore, ma Susanna non parlò.
- Valle a chiamare 'l prete, la venga a confessà'.
Il prete è già arrivato, ma Susanna 'un vol parlà'.
- Chiama 'l figliol del conte, la venga a consolà'.
Il conte fu arrivato, e Susanna allor parlò.
A capo a nove mesi. l'è nato un bel bambin.
- Che nome gli s'ha a mette? Bernardo o Bernardin?
- Mettiamoli Bernardin, che sarà lo più bellin.
- Che mestier gli s'ha fa' fare, il ladro o l'assassin?
- Facciamogli fa' 'l ladro, che gli è più bel mestier.

Tavarnelle Val di Pesa (Firenze)

F

Lisetta entra in ballo, nessun la fe' ballar.
Solo il figliol d'un conte tre giri le fece far.
Nel far questi tre giri, le rose le cascar.
Nel raccattar le rose, due baci le donò.
Nessun l'avea veduto, c'era suo padre là:
Che faì, brutta civetta? Faccio cosa mi par.
Quand'ero piccolina, m'avevi a comandar:
Ora che son cresciuta, faccio cosa mi par.¹

Antraccoli (Lucca)

¹ Per questa lezione si veda la nota n. 3 a pag. 213.

G

Marietta cucitì 'a vesti, ca o' ballu ti vogghiu purtà. (bis)
 Marietta cusiù 'a vesti, subbitu o' ballu si nnì andò.
 Marietta 'rrivata o' ballu, nuddu omu la nvitò.
 Ma sulu un beddu conti tri giri cci fa fà'.
 E mentri ca girava, 'a rosa ci cascò.
 E mentri c'a pigghiava, lu conti la vasò.
 Marietta 'rrivata a casa, du' scoppuli, buscò.
 Papà, picchè sti scoppuli? lu conti ti vasò.
 Marietta cascò malata, subbitu 'u medicu si chiamò.
 Papà, picchè stu medicu? Pri fariti visità'.¹

Scordia (Catania)

La canzone della *Bella al ballo* o, come più spesso viene intitolata, di *Susanna* ha avuto una tradizione abbastanza unitaria. In tutte le versioni già pubblicate e in quelle della Raccolta Barbi si parla, infatti, di una ragazza chiamata Susanna o, più di rado, Rosa e Lisetta, che viene condotta al ballo dal padre.² Dapprima essa rimane in disparte, delusa, ma poi giunge il figlio del conte che l'invita a ballare. Il movimento della danza le fa cadere a terra un fiore e mentre essa si

¹ Per un errore di trascrizione è andato perduto il finale di questa versione che conteneva i particolari della morte e del funerale della ragazza.

² Le versioni finora editte sono le seguenti:

PIEMONTE. Una versione di Moncalvo nel Casal Monferrato: C. NIGRA, *Canti pop. del Piemonte*, Torino, Loescher, 1888, n. 99, pag. 456.

LOMBARDIA. Una versione mantovana: "Archivio per lo studio delle Tradiz. pop.", dir. da G. PITRE e S. SALOMONE MARINO, vol. XX.

VENEZIE. Una versione di Verona: F. CORAZZINI, *I componimenti minori della letter. ital.*, p. 256-57; un'altra veronese: S. RIGHI, *Saggio di C. pop. Veron.*, 28; una veneziana: G. BERNONI, *C. pop. Venez.*, V, 89; una seconda ma frammentaria dello stesso luogo: WIDTER WOLF *Volkslieder aus Venetien*, 27; una di Chizzola nel Trentino: A. PASETTI, *Canzoni narrative raccolte a Chizzola* in "Studi romanzi", vol. XVIII, p. 42-43; una di Padova in "Archivio ecc.", XI, 159; una di Veglia (Istria): Archivio, XXI, 190; una, infine, della Valsugana, "Annuario della Società Alpinisti Tridentini", XIII.

EMILIA. Una versione di S. Pietro Capofiume (Bologna): "Archivio, ecc. VIII 1883, 108; una di Cento: G. FERRARO, *C. pop. di Ferrara*, 66; una di Pontelagoscuro: FERRARO, *op. cit.*, 112; una di Gattatico (Reggio Emilia): Archivio ecc. XII, 190; una bolognese: O. TREBBI G. UNGARELLI, *Costumanze e tradizioni del popolo bologn.* 190; una versione reggiana: G. FERRARO, *Canti pop. reggiani*, 57.

TOSCANA. Una versione lucchese: G. GIANNINI, *Canti pop. della montagna lucchese*, 187; una di Montale (Pistoia): Archivio II, 508; una della Garfagnana: ANGELI, *Tre canzoni pop. raccolte in Garfagnana*, 9; un'altra toscana: FARINA, *Canzoni pop. per i bambini*, n. 8;

ROMAGNA. Una versione di Massa Ravennate: PERGOLI, *Canti pop. romagnoli*, 35; un'altra romagnola: XVI *canti di Bassa Romagna*, 66;

UMBRIA. Una versione di Gubbio edita da G. MAZZATINTI, *Canti pop. umbri*, 294;

MARCHE. Una versione edita da G. GIANANDREA, *Canti pop. march.*, 267.

china per raccogliarlo il giovane la bacia. Il gesto furtivo viene subito notato dal padre che punisce severamente la ragazza per le scale o in mezzo alla strada. Per le percosse ricevute essa si ammala e vengono chiamati a visitarla il medico e il prete, ma invano. Giunge, infine, l'amante che la fa guarire. Il componimento si chiude con l'annuncio che dopo nove mesi Susanna ha avuto un bambino per il quale si propongono diversi nomi e il mestiere che dovrà apprendere, nonchè la chiesa dove sarà battezzato.

Con questo contenuto la tradizione si è affermata in quasi tutto il territorio di diffusione del canto non senza, però, singole varianti, innovazioni e lacune. La varietà degli aspetti di cui si compone la tradizione rende, pertanto, necessario un esame particolare delle singole lezioni per determinarne anzitutto il diverso grado di antichità. E, insieme, gioverà considerare attentamente il carattere e l'importanza delle innovazioni, nelle quali si rispecchia quel processo incessante di rielaborazione a cui va soggetto il canto popolare. Perciò ci serviremo anche noi del cosiddetto metodo geografico che, distribuendo le singole varianti nelle rispettive aree di diffusione, permette di stabilire con notevole approssimazione il rapporto cronologico. Punto di partenza della nostra analisi sarà, anzitutto, la ricerca delle lezioni più arcaiche, cioè, di quelle lezioni che il confronto delle aree di diffusione o la critica interna inducono a ritenere più vicine alla forma originaria del componimento.

Osserviamo, intanto, che l'invito rivolto alla ragazza perchè si prepari per andare al ballo non presenta alcuna variante in tutte le versioni da noi possedute, fatta eccezione, s'intende, di quelle mutile. Ecco alcuni esempi scelti a caso:

- O Rosa, bûta ij fiura, ch'à t'ai d'andà ballà
(Nigra, 456)

- Suzana, mett'ti in vesta (bis) s'ti vu andâr a balar.
(S. Pietro Capofiume, Bologna)

- Susana va, ti vesti, chè al bal te voi menar
(Padova)

Si tratta senza dubbio di lezione antica, perfettamente intonata allo stile della poesia popolare che ama queste formule d'apertura, specie nel genere dei contrasti, al quale, come vedremo in seguito, si accosta la nostra canzone. Manca, invece, l'accordo della tradizione circa il modo col quale tale invito verrebbe accolto dalla ragazza. Su questo particolare, infatti, le versioni tendono a dividersi in due gruppi. Nel primo che abbraccia un'area geografica più estesa (Piemonte, Veneto, Marche, Romagna e, infine, la Sicilia) la figlia accetta subito la proposta del padre e si reca al ballo. Per la maggiore coerenza che essa presenta

con lo svolgimento della canzone e poichè risulta attestata nell'area maggiore¹ riteniamo che sia questa la lezione più antica. Della variante che ricorre nel secondo gruppo di versioni parleremo più a lungo in seguito.

Sul nome del giovane galante che la ragazza incontra al ballo concordano egualmente tutte le versioni esaminate, qualificandolo come "il figlio del conte", onde non è lecito dubitare che si tratti di lezione arcaica. Parimenti antico deve considerarsi il particolare della caduta del fiore che offre l'occasione propizia per il bacio. Anche il castigo inflitto alla ragazza per essersi lasciata baciare non soffre eccezioni, variando solo il luogo e il momento:

Rosa entra 'nt la stansa, 'l papà l'à bastunà
(Nigra, 456)

così anche nella versione marchigiana:

Quanno fu a meza strada, 'ncomincia a bastunà
(Gianandrea, 267)

e in quella emiliana di Oliveto di Monteveglio:

Nel salìr le scale, un schiaffo li l'ai dà'
(Trebbi-Ungarelli, 190)

Tratti indubbiamente antichi della nostra canzone sono pure da ritenere la visita del medico e, poi, del prete che non riescono a guarire la ragazza ammalata. Dice la versione piemontese del Casal-Monferrato:

Sun 'ndait ciàmè lo medì, ch'la venha vizità
.
.
.
.
.
.
Anduma ciàmà 'l previ, ch'ha venha cunfessà.

con cui concorda la versione umbra edita del Mazzatinti:

Vanno a pijà 'l dottore per falla visità'
vanno a pija lo prete per falla confessà'.

e, infine, quella siciliana di Scordia:

Marietta cascò malata, subbitù 'u medicu si chiamò.

¹ È la terza delle cosiddette norme areali o spaziali formulate da Matteo Bartoli per lo studio del rapporto cronologico nelle fasi linguistiche. Cfr. BARTOLI, *Introduzione alla Neolinguistica*, Ginevra 1925. Per le applicazioni di tali norme nel campo delle Tradizioni popolari si veda: G. VIDOSSÌ, *Le norme areali e il folklore* [*Folklore italiano* „ a. VIII, 1933,] oltre, s'intende, al saggio del Santoli.

I particolari della canzone finora presi in esame si trovano anche nelle versioni toscane in modo quasi uniforme, come risulta dai testi qui pubblicati.

Un quadro abbastanza completo dello stato della tradizione in Toscana è dato, inoltre, dall'apparato critico aggiunto al testo B.

Ricorderemo, da ultimo, la singolare uniformità delle diverse redazioni nella chiusa della canzone. La nascita del bambino con i particolari del nome e della chiesa e anche del mestiere che dovrà apprendere è attestata in Toscana e in Emilia, nel Veneto, nelle Marche e in Umbria:

- Capo de nove mesi, 'n bambin je donò
 - Du' 'l vai a batizare? - A la ghiesa de San Martin.
 - Cosa li metti nome? - Luigi Bastardin.
 - Che arte tu l'impari? - L'arte del [su'] papà¹

(Mazzatinti, 295).

Identica lezione nelle versioni toscane:

- Doppo di nove mesi, Susanna fa 'un bambi'.
 - Come gli s'ha e po' mome? Giovanni, Giovanni'.
 - Meschiè' gli s'ha fa fare? - Mugnaio, mugnai'.

(Montale, Pistoia)

e in quella veneta di Tricesimo:

- In punto a nove mesi, l'è nato un bel bambin
 che somigliava tutto il conte Gelsomin.
 - Dove fu batiata? - Nella chiesa di San Guerin.
 - Cosa li han messo nome? Giovanni e Giovannin.

Contro questa vulgata che rappresenta certamente un tratto arcaizzante della tradizione, stanno alcune versioni (Casal-Monferrato, Verona, Chizzola, Scordia) con un finale diverso. Concludendo la ricerca delle lezioni più antiche, possiamo intanto osservare come in nessuna delle regioni in cui il componimento si è diffuso manchino tratti arcaici. Nondimeno la tradizione appare meglio conservata nell'area centrale corrispondente all'incirca alla Toscana e all'Emilia, dove, peraltro ha subito ampliamenti e innovazioni, indizio della massima popolarità.

Di tali varianti dovremo ora occuparci in particolare.

Una lezione diversa dalla vulgata s'incontra già nei primi versi della canzone ed è costituita dal rifiuto opposto dalla ragazza all'invito di prepararsi per il ballo. In un gruppo considerevole di versioni toscane (Pistoia, Firenze, Pisa,

¹ Il testo ha "tu", che non ha senso.

Siena, Grosseto, Arezzo), nonchè in alcune redazioni provenienti dalla vicina Emilia (Badi, Modena) tale rifiuto viene giustificato col pretesto di non saper ballare. Finalmente, la speranza di incontrare il suo amante induce la ragazza ad acconsentire. Si veda il testo A:

Susanna 'un vol venire, perchè 'un sa ballà'.
 Ma ci sarà 'l suo amore, che lui l'insegnerà.
 (Sambuca, Pistoia)

e la variante di una versione emiliana, diffusa anche in Toscana:

- Mi no che 'n voj venire, perchè ballar non so.
 - Se non sai ballare, l'amor t'insegnerà.

Che si tratti di innovazione sorta con molta probabilità in Toscana, quando il canto si era già diffuso altrove nella forma della vulgata, non è possibile mettere in dubbio per molte ragioni. Anzitutto, il territorio nel quale questa variante risulta attestata, appare notevolmente ristretto, non superando a nord i confini dell'Emilia. In secondo luogo si osservi bene il carattere poco felice della innovazione che può servire in parte a spiegare la sua mancata diffusione. L'accenno all'amante, attribuito per giunta al padre della ragazza era, in effetti, un particolare discordante e come tale non è stato accolto dai successivi cantori.

Un'altra lezione che si allontana notevolmente dalla vulgata presentano alcune versioni dell'area settentrionale (Moncalvo, Cremona, Cento, Pontelagoscuro, Massa, Ravennate) nelle quali il padre assiste al ballo dalla sua finestra. Subito dopo però lo vediamo presente alla scena del bacio, pronto a punire la figlia. L'incoerenza di questa lezione non si avverte tuttavia nella redazione piemontese, dove la ragazza viene prima ricondotta a casa dal fratello e, quindi, bastonata dai genitori. Ecco la variante nel testo pubblicato dal Nigra:

So padar dla finestra l'à vdu cùl ch'a l'à fà.
 Manda suo fratello: O Rosa, ven a cà.
 O no, non vo venire, 'l papà mi braverà.
 Roza entra 'n sla porta, 'l papà n'l'à strapazzà.
 Roza entra 'nt la stansa, 'l papà l'à bastunà;
 So mama cu na rama, 'l papà cun in bastun.

Basta però dare solo uno sguardo a questi versi per accorgersi che nella versione piemontese sono confluiti elementi nuovi, derivanti da una diversa tradizione. Tali sono senza dubbio i particolari del fratello e della madre, nonchè la situazione stessa del componimento che qui si conclude con un finale tragico, di cui non c'è indizio nella vulgata, fatta eccezione della versione edita dal Righi.

Non mi sembra, perciò, infondato il confronto stabilito dal Nigra con alcune canzoni francesi¹ d'intonazione moraleggiante sul tema della disubbidienza dei figli. Pur trattandosi, in realtà, di tradizioni diverse, non si può tuttavia negare che per influsso di componimenti del genere il nostro canto ha acquistato in Piemonte un tono più austero che giustifica appunto la chiusa tragica secondo lo stile della poesia epico-lirica.

Procedendo nell'esame delle lezioni speciali, si noti inoltre la varietà di espressioni usate per indicare il momento e il luogo della punizione inflitta alla ragazza. Un gruppo abbastanza numeroso di versioni toscane, quella marchigiana, quella umbra e alcune venete hanno la lezione "a mezza strada":

Co el xe a meza strada, el comincia a bastonar. (Padova)
Quando fu a mezza strada, la cominciò a picchià'. (Sambuca)

Una variante quasi uguale, sorta probabilmente per corruzione della precedente presentano anche alcune versioni della Emilia:

Quand la fo a meza scala, tri stiafi (lui) gli dà (S. Pietro Capofiume)
Nel salir le scale, un schiaffo li l'ai dà. (Oliveto di Monteveglio)
Quant la fu su d'la scala, d'un sciaf al ghi piantò. (Gattatico)

Fuori dell'Emilia, dove appare saldamente attestata, la lezione ora citata trova solo sporadici riscontri e dovrà considerarsi, pertanto, innovazione locale di quella regione. Merita, infine, di essere ricordata a questo punto la variante della versione piemontese, che ha riscontro in altre due zone marginali, quali sono la Sicilia e il Friuli ed è conosciuta anche in Toscana (Vinci, Sambuca).

Rozza entra 'nt la stansa, 'l papà l' à bastunà (Moncalvo)
Appena giunti a casa, un schiaffo lui le dà. (Tricesimo)
Marietta 'rrivata a casa, du' scoppiùl buscò. (Scordia)

Trattandosi di aree laterali e per giunta poco esposte alle comunicazioni, la lezione che esse presentano potrebbe considerarsi più antica delle altre finora esaminate, sebbene la scarsità del materiale raccolto in quelle regioni non possa autorizzarci a formulare una ipotesi più sicura.

¹ Scrive il Nigra (op. cit. 457): "Vi è una serie di canzoni Francesi, nell'e quali una ragazza (Adele, Annetta, Elena) va a danzare sul ponte (del Nord, dei Morti, di Nantes, alla Roccella) contro la volontà della madre o del padre, ma col consenso del fratello che l'accompagna. Essa cade in acqua dalla barca, o dal ponte mentre danza, ovvero il ponte stesso rovina. Il fratello tenta invano di soccorrere la sorella e si annegano entrambi. Le campane suonano a morto. La madre chiede perchè; le si risponde che la sua figlia e il suo figlio si annegarono...".

Singolare fortuna ha incontrato poi un'altra variante, d'origine certamente toscana, che riguarda la giustificazione addotta dalla ragazza per placare il risentimento paterno. Secondo la versione (B) raccolta a Pistoia essa suona così:

- Papà perchè mi picchi, vorrei saper perchè.
- Lo sai che non voglio, ti sei fatta bacià'.
- Se lui m'ha baciato, non m'ha mica ammazà'.
- Se io t'ho bastonato, non t'ho mica ammazà'.

Dalla Toscana l'innovazione passò, quindi, alla vicina Emilia e al Veneto, pervenendo fino in Sicilia, ma in una forma già ridotta.

- Ma dsì bain so, mi mæder, par cosa m'aviv picciæ?
 - Ingrata d'una figlia, te ti lassæ basær.
 - Per avermì dato un bacio, an m'arà megga magnæ.
 - E per averti dæ uno schiaffo, an t'arò megga amazæ.
- (Olíveto di Monteveglio, Bologna)

- Sior pare, bel sior pare, par cossa m'alo dà?
- Galiota de Susana, ti t'ha lassà basar.
- Se anca el m'ha basà, nol m'ha mica magnà. (Padova)
- Papà picchi sti scoppuli? Lu conti ti vasò. (Scordia, Catania)

E accanto a questa che rappresenta la lezione più diffusa non mancano varianti isolate di derivazione semiletteraria come la seguente:

- La rosa del boschetto non perde mai l'odor.
- e mi per un bacino non perderò l'onor. (Tricesimo)

o appartenenti ad altri canti tradizionali e passate nel nostro, grazie al loro carattere di formula che si può facilmente applicare a situazioni diverse:

- Quand'ero piccolina, m'avevi a comandar,
- ora che son cresciuta, faccio cosa mi par. (Antraccoli, Castelli)

Anche il finale della canzone ha dato luogo a lezioni che si discostano dalla vulgata. Affatto insolito quello che ricorre nelle versioni toscane di Badia a Ripoli e Barberino di Mugello:

- Arrivò il figlio del conte la sposa a domandar.
- E appena si fe' giorno, via se la portò¹.

¹ È significativo che questa lezione fosse ritenuta spuria dalla persona che l'ha trasmessa.

Ai canti di amore sfortunato, assai frequenti nella poesia narrativa, si ispirano, invece, alcune versioni (Moncalvo, Chizzola, Verona, Scordia) nelle quali la ragazza muore per le percosse ricevute dai genitori. Ecco il testo piemontese:

- Ch' a 'l diga, sur curato, quanc' pcà che j' à trovà ?
 - Ij n'ò trovà un solo, s' voriva maridà.

e quello veronese edito dal Righi:

- L' ha tolto la so spada, la testa 'l gh' à taià'.
 El sangue de Susana correva per la zità.

Tra le lezioni speciali si possono far rientrare anche le varianti sorte per contaminazione con altri canti esistenti nella tradizione orale. Abbiamo già ricordata la canzone *Diana fa il bucato* di cui alcuni versi risultano appiccicati alla versione (B) di Pistoia (v. nota 2 a pag. 213). Un tratto più lungo della medesima canzone si trova aggiunto alla versione umbra del Mazzatinti e a quella veronese del Corazzini là dove si parla della casa fatta di 36 mattoni ecc..

I seguenti versi appartenenti a un canto fanciullesco si sono inseriti, invece, in alcune versioni toscane (Calci, Querceta, Vinci, Castelfiorentino):

- O babbo mio son morta, chi mi seppellirà ?
 La compagnia dei gobbi farà la carità.

E, infine, con la canzone *Canta Lisetta, finchè sei da maritar* appaiono contaminate due versioni di Arcidosso (Grosseto):

- Susanna vatt' a vesti
 - Ho lo mio amor in guerra, chi sà se [tornerà] ¹
 Quando sarà tornato, allor vo' a ballar.

Esaurita la descrizione del materiale finora raccolto, giova ora considerare un altro aspetto assai importante della tradizione costituito dalle notizie che ci forniscono i documenti a stampa. È noto come di antiche canzoni popolari ci sia stato conservato il ricordo in testi letterari e, più spesso, nelle stampe popolari. Sappiamo così che verso la fine del secolo XVI era molto diffusa in Italia la canzone *Bella Violina* che svolgeva il tradizionale contrasto tra il padre e la figlia per la scelta del marito. La troviamo, infatti, ricordata nella Incatenatura

¹ Il testo, evidentemente corrotto, ha "tremerà".

del Bianchino¹ insieme ad altri canti ora scomparsi e se ne conoscono anche due rifacimenti e una tramutazione².

Orbene, è molto interessante per noi vedere come gli ultimi versi della *Violina* siano perfettamente identici alla sequenza dialogata con cui si chiude la nostra canzone. Si osservi, infatti, lo svolgimento del contrasto in questione. La ragazza non vuol sposare un vecchio ricco come le propone il padre, bensì un giovane bello, non importa se povero. Nella disputa prevale, infine, la volontà della figlia che riesce a intenerire l'animo del genitore con la prospettiva di un bel nipotino. Ha inizio a questo punto una serie di domande e risposte sul nome da dare al bimbo, sulla chiesa dove verrà battezzato e anche sul mestiere da fargli apprendere. Ecco i versi della *Violina* nel rifacimento di G. C. Croce:

- Come gli porremo nome? Pier Francesco o Valentino?
 - Chi torremo per compare? - Il signor di Camerino.
 - Chi torremo per comare? - La contessa di Merlino.

 - Che mestier gli farem fare? Schermitor o ballerino?

E si confronti il finale di "Susanna", nella versione zaratina:

- Che nome ghe metaremo? - Giovanni, Giovannin.
 - In che ciesa lo battezzaremo? - In ciesa San Martin.
 - Che compare ghe ciameremo? El Momolo Dulfìn.
 - Che arte ghe impararemo?

Che i versi del poeta dialettale bolognese, originali o anch'essi ripresi dalla tradizione popolare, siano stati letteralmente imitati dall'autore della nostra canzone, appare evidente dal semplice raffronto dei due testi. Della priorità della *Violina*, oltre alla Incatenatura citata, abbiamo, difatti, testimonianze sicure che ne fissano il momento di maggior diffusione nella seconda metà del '500.³ Sembra

¹ È una specie di centone popolare, pubblicato a Verona nel 1629 col titolo: "Opera nuova nella quale si contiene una incatenatura di più villanelle e altre cose assai ridicolose data ... per me Camillo detto il Bianchino, cieco fiorentino.". Delle canzoni ivi ricordate si occupò diffusamente SEVERINO FERRARI nel "Giornale di filol. romanza", III, 51 e in "Giornale Ligustico", XV, 1888.

² Autore di uno dei rimaneggiamenti è certamente G. C. Croce, mentre la tramutazione è del Sivello. Apparso primamente tra il 1580 e il 1620, i rifacimenti e tramutazione furono ristampati nel secolo scorso da Severino Ferrari che li trasse da una stampa della Biblioteca comunale di Bologna. V. Giornale di filologia romanza, luglio 1880 e anche D'ANCONA, *Poesia popolare ital.* 2^a ed. pag. 116.

³ È ricordata, difatti, come canzone già assai diffusa in un passo della commedia "I parenti godevoli" di G. C. Croce scritta sul finire del sec. XVI: (La Camillina) Qual canzoncina volete voi ch'io vi canti, signor padre? - Canta che canzon tu vuoi, purché sia corta. - Io canterò quella della Violina. - E no; ché l'è vecchia.

dunque, abbastanza fondata l'ipotesi che il nostro componimento, sorto in tempi più recenti, abbia riprodotto fedelmente il finale della *Violina*, servendosi del rifacimento del Croce. Del resto, il passaggio di quel gruppo di versi nella nostra tradizione era reso più facile dall'affinità del motivo ispiratore, chè anche la canzone di Susanna è una specie di contrasto tra il padre e la figlia. Ma il confronto con il genere della *Violina* ci può essere utile anche per determinare la patria d'origine del nostro canto, rafforzando così l'ipotesi che la comparazione delle aree e l'esame della tradizione presentano come più probabile.

Si può ritenere, infatti che la canzone dovette sorgere primamente in una zona dell'Italia centro-settentrionale, ad opera di un cantastorie a cui era familiare la ricca produzione di tono popolare promossa a Bologna dalla musa vernacola di G. C. Croce intorno al '600. Regioni molto conservative sono per l'appunto la Toscana e l'Emilia, mentre i tratti sicuramente arcaici vanno diminuendo man mano che ci spostiamo verso la Lombardia e il Piemonte. In questa ultima regione, anzi, il componimento ha subito notevoli mutamenti sotto l'influsso di una diversa tradizione, forse d'origine francese, dalla quale sono stati assunti i particolari della madre e del fratello, nonchè il finale d'intonazione tragica.

Meglio conservata, invece, appare la canzone nell'area orientale fino al Friuli e alla Dalmazia e nelle zone limitrofe alla Toscana, come l'Umbria e le Marche. Concludendo la nostra analisi, possiamo, perciò, considerare più probabile l'ipotesi d'una origine toscana, non solo per la maggiore quantità di lezioni arcaizzanti conservatesi in questa regione, ma anche perchè qui sono più persistenti i tratti tipici della poesia narrativa di cui si è valso l'anonimo autore.

È facile notare, infatti, che nella moderna canzone di Susanna sono confluiti elementi tradizionali già fortemente stilizzati, come il mal d'amore con le solite visite del medico e del prete e la nascita del bambino con il questionario sul nome da dargli e sul mestiere che dovrà apprendere.

SEBASTIANO LO NIGRO

ORIGINALITÀ E COERENZA DI UNA NUOVA PUBBLICAZIONE SU LEONTINI

Finita di stampare il 15 Agosto 1951 nella locale tipografia G. Roccaforte, entra nella bibliografia lentinese una pubblicazione del Dott. Salvatore Ciano riguardante quella città¹.

In verità di una monografia su quell'importante centro, che sintetizzasse i contributi apportati alla conoscenza di questa antica città da parte dei diversi studiosi, e che raccogliesse in una visione unica il materiale da essa proveniente, si sentiva forse l'esigenza nonostante che siano in atto delle ricerche che hanno carattere fondamentale; ma ad onor del vero, non possiamo dire che lo scritto del Dott. Ciano venga a colmare questa lacuna, non solo perchè in esso non trova posto tutto il materiale, o almeno quello più significativo, ma anche perchè l'Autore si dimostra privo della preparazione e del metodo necessari per affrontare tale lavoro.

Tali deficienze si manifestano essenzialmente in tre forme: 1) L'Autore tace, diremmo quasi di proposito, le fonti a cui egli attinge o, addirittura, ne falsa il valore; 2) accetta contemporaneamente delle tesi tra di loro contrastanti senza rendersene conto; 3) quando viene a parlare di materiali inediti ne dà una interpretazione inaccettabile. Qualche esempio varrà a dimostrare quanto si è detto.

Dal 16 Dicembre 1950 al 12 Maggio 1951 la Soprintendenza alle Antichità di Siracusa ha condotto, nella zona archeologica di Leontini, una grande campagna di scavi nel corso della quale è stata identificata e scoperta la porta meridionale della città, ed è stata messa in luce la cinta muraria per parecchie centinaia di metri. Di tale campagna, nonostante il libro sia stato pubblicato tre mesi dopo la fine di essa, il Dott. Ciano non fa alcun cenno, ma cerca ugualmente di sfruttarne i risultati indicando nella sua "ricostruzione topografica", tutto quello che le numerose visite dedicate allo scavo gli permettevano di ricordare. Egli tuttavia non ha capito il criterio a cui la fortificazione è ispirata e, dovendo segnare a memoria il tracciato, quello che egli dà come muro esistente ricorda solo vagamente il reale andamento della fortificazione.

¹ S. CIANCIO, *Leontini*, Lentini 1951.

Inoltre: a proposito del noto passo di Polibio con la descrizione della città, e del problema della topografia di Leontini (pp. 47-48), il Dott. Ciano riporta integralmente le idee esposte dallo Schubring nel 1874,¹ ma non ricorda che esse sono dovute a quell'illustre studioso, anzi le presenta come proprie. Per rendere più attendibile questa presunta originalità egli tenta poi di falsare il valore delle ipotesi dello Schubring giocando su di una variazione di nomi.

Più precisamente: alla pag. 49 egli mette in rilievo che lo studioso tedesco "pone un'acropoli sul colle *Ciricò* „. Ma perchè non chiarire che col nome "Ciricò „ lo Schubring non intendeva indicare l'altura che così viene chiamata dal Ciano alle pagg. 29 e 34 (e sulla quale è stata di recente accertata la presenza di una necropoli), ma l'estremità meridionale del colle S. Mauro? Il Dott. Ciano, che conosce alla perfezione il territorio di Leontini, avrebbe dovuto ben saperlo, e quindi specificarlo: ma con questa dimenticanza (che fa il paio con quella della campagna di scavi) egli ha trovato il modo di travisare il sistema urbanistico supposto dallo Schubring facendo risaltare la priorità delle proprie idee.

Al medesimo studioso il Dott. Ciano muove un altro appunto: "Lo Schubring non s'impone il problema della fonte letteraria „. Il lettore desidererebbe una spiegazione di questa deficienza di metodo che presentano le ricerche dello Schubring, ma il Dott. Ciano dimentica di fornire tale spiegazione; non solo, ma dimentica anche di aver mosso il rimprovero allo Schubring perchè egli stesso cade nel medesimo errore fatto, a suo tempo, da quell'illustre studioso:² pur avendo, infatti, integralmente adottato, per quel che riguarda la topografia della città, le idee dello Schubring, alle pagg. 12, 16, 43-44, anch'egli accetta la tesi, con quelle contrastante, della dipendenza di Livio da Polibio.

Ma qui entriamo nel campo delle contraddizioni, per le quali, a sfogliare le pagine scritte dal Dott. Ciano, si ha l'impressione che egli abbia una speciale predilezione; sceglieremo pertanto, tra i molti, qualche esempio che possa servire a darne un'idea:

¹ J. SCHUBRING, *Sicilische Studien. Die Landschaft des Menas und Erykes nebst Leontinoi* (in "Zeitschr. d. Gesellsch. für Erdkunde", 1874).

² Nel noto passo di Polibio in cui si descrive la città di Leontini si accenna ad una strada che lo storico dice parallela al fiume Lisso; di essa tuttavia nulla noi sappiamo essendo il frammento mutilo. Lo Schubring volle integrarlo con un passo di Livio (XXIV, 7, 2-5) in cui si parla di una strada scoscesa che scendeva al foro e nella quale fu ucciso il re Geronimo: dall'accostamento delle due fonti egli credette di poter concludere che la strada a cui accenna Polibio è la medesima di cui parla Livio e nella quale fu ucciso Geronimo. Lo Schubring non si rese conto tuttavia che, avendo egli ubicato il foro ed il Lisso in due valli diverse (in valle S. Mauro l'uno, in Valle S. Eligio l'altro), le strade citate dalle due fonti non potevano coincidere.

Soltanto in questo senso si può affermare che lo Schubring "non si impone il problema della fonte letteraria „ (nel suo studio su Leontini egli infatti parte dalla considerazione del testo polibiano la cui descrizione costituisce la base della discussione), ma se, dopo aver fatto tale appunto, il Ciano cade nel medesimo errore (agora in Valle S. Mauro - Lisso in Valle S. Eligio - dipendenza di Livio da Polibio e identità delle due strade), e segno che la sua è una osservazione riportata senza che egli se ne renda conto.

Alle pagg. 43-44, dopo aver detto, a proposito della strada polibiana parallela al Lisso, che "il frammento di Polibio viene ad essere reintegrato con la versione di Tito Livio", e dopo aver chiarito che "interessa aver dimostrato che la nota topografica (polibiana) è subordinata ad una strada, diciamo quella in cui fu ucciso Geronimo", l'Autore ne trae come *conseguenza logica* l'affermazione contraria, e cioè che la medesima strada di Polibio era in vallata diversa da quella in cui verrebbe a trovarsi l'agorà, e che quindi non aveva nulla che vedere con lo stesso Geronimo e con il passo di Livio.

Alla pag. 12 si afferma che la strada in cui fu ucciso Geronimo era in Valle S. Eligio; a pag. 16 viene invece posta in relazione col foro, e quindi nella Valle S. Mauro.

Alla pag. 10 si afferma che i Siculi abbandonarono la fascia costiera e la foce del Terias verso l'VIII secolo; alla pag. 14 si dichiara invece, senza ulteriore giustificazione, che le sedi più vicine al mare furono abbandonate dai medesimi verso il X-IX secolo a. C.

Alla stessa pag. 10 è scritto che raggiunta la vallata del S. Eligio i Siculi vi rimasero indisturbati fino alla fine del VII secolo, e alle pagg. 13-14 è precisato che soltanto in quell'epoca i Greci riuscirono a penetrarvi; la notizia è in contrasto con quanto è detto a pag. 15 dove si afferma che in S. Eligio sarebbero stati scoperti sepolcri siculi della metà del VII secolo i quali confermerebbero una già avvenuta coabitazione tra Greci e Siculi.

Alle pagg. 16, 18, 42, si afferma che la città di cui Polibio ci ha lasciato la descrizione non ha nulla che vedere con la grande polis dei primordi del V secolo sulla cui ubicazione nulla ci è dato sapere; alla pag. 16 vengono riferite proprio alla città del V secolo le notizie di Polibio e di Livio sul foro, ed alla Tav. I si fa coincidere l'acropoli del V secolo con un'acropoli della città polibiana.

A pag. 14 si afferma che l'agorà e l'acropoli di cui fa cenno Polieno (V, 5, 2) erano sicuramente ubicate presso l'antica foce del Terias; a pag. 17 la medesima acropoli ed agorà vengono riferite alla città del V secolo, che l'Autore dice quattro chilometri lontana dalla foce del Terias (p. 16).

Et de hoc satis. Da pag. 19 a pag. 38 l'Autore inserisce un elenco di scoperte avvenute nella zona di Leontini dal 1945 ad oggi: le scoperte più notevoli erano già state debitamente pubblicate; quelle inedite potrebbero avere un valore di segnalazione, ma vanno accettate con molta cautela perchè alcune di esse, come quella dell'Odeon e della zona sacra di cui si parla alla pag. 22, ad una attenta ricognizione fatta dal sottoscritto in compagnia del Dott. Dinu Adamesteanu, sono risultate essere frutto di fantasia. Dove, infine, il Dott. Ciancio cerca di andare oltre la semplice segnalazione genera delle pericolose confusioni: tale è il caso dei reperti di Bonvicino e di Catalicciardo che sono presentati come pertinenti a due villaggi romani di grande importanza storica e topografica (p. 54), e che invece appartengono a due semplici abitazioni di campagna la

cui pianta dimostra che appartenevano a famiglie di buone condizioni economiche.

La bibliografia è incompleta: vi sono citati scritti di nessun conto mentre se ne ignorano altri di notevole interesse. Dei pregi dell'edizione si convincerà chi avrà il libro tra le mani.

Spigolando attraverso le pagine scritte dal Dott. Ciancio si potrebbero ancora fare numerose ed istruttive osservazioni, ma il lettore potrà farlo a suo piacimento: a noi basta avere adempiuto al doveroso compito di metterlo in guardia nei riguardi di un lavoro che si autodefinisce "nuovo e definitivo" (pag. 17), e che si fa precedere da una presentazione in cui si parla di "rigorosa indagine documentaria", di "preciso rilievo topografico", di "severo vaglio archeologico", di "ricca bibliografia"; tanto più che l'Autore si ammantava di una veste pseudoscientifica e per avvalorare questa impressione si serve del nome di due noti studiosi di archeologia siciliana (pag. 45 e pag. 60). E la precisazione si imponeva anche perchè qualcuno potrebbe pensare che le arbitrarie illazioni del Dott. Ciancio, delle quali non è il caso di discutere, possano avere una qualche seria relazione con la campagna di scavi in corso. Se poi le osservazioni qui esposte inducessero l'Autore del libro a riflettere sui metodi da lui seguiti, e a capire che scrivere è una cosa seria, e che non basta disegnare malamente quattro tombe e un muro, prima che siano stati pubblicati da chi di dovere, per parlare, come fa dire al suo presentatore, di "una brillante affermazione di priorità culturale", saremmo lieti di aver contribuito per una particella alla moralizzazione della cultura.

GIOVANNI RIZZA

OSSERVAZIONI SULLE RICERCHE DI STORIA LOCALE SICILIANA DEL MEDIO EVO

Soltanto chi è ignaro dei procedimenti storiografici può negare seriamente l'importanza delle ricerche di storia locale e il contributo che esse devono dare alla conoscenza dei grandi avvenimenti storici: il progresso - o il regresso - civile non è puramente ideale, astratto, ma è materiato in una situazione di fatto, che è come dire in una somma di innumerevoli situazioni di fatto sincrone e parallele, che la storia locale ha il compito di individuare localmente.

Le grandi innovazioni, le grandi riforme, sono determinate da una serie molteplice di fatti locali, che esigono di essere modificati. Innovazioni e riforme hanno un valore ideale, assoluto - positivo o negativo che sia - ma realmente valgono soltanto in quanto vengano applicate ed ottengano un risultato pratico, tangibile, o in quanto falliscano più o meno integralmente, e il fallimento di certe riforme e di certe innovazioni può essere talvolta un vero successo della civiltà: ma queste cose possono dircele soltanto le ricerche di storia locale, le ricerche erudite, che è ormai di moda disprezzare.

Non che eruditi e storici locali molto spesso non se la meritino, questa distima: eruditi e storici locali molto spesso si perdono in ricerche minute intorno a fatti che non hanno interesse "storico", che cioè non costituiscono esempio di un particolare modo di essere o di sentire ed agire di una più o meno vasta categoria di persone, di individui in armonia o in contrasto con l'ambiente e l'età in cui vivono; intorno a fatti che non hanno avuto conseguenze tali da incidere in qualche modo sull'avvenire prossimo o remoto di più o meno vaste collettività: per quanto - a ben guardare - molto dipenda non dalla scelta dell'argomento ma dal "modo", come è trattato e dal "tono", con cui sono esposti i risultati: modo e tono molto spesso sbagliati.

Gli studiosi di storia locale sono troppo spesso degli autodidatti pieni di zelo e di amore per il passato della loro terra natale - che inevitabilmente qualificano "glorioso", - ma non tengono nessun conto dei progressi del metodo e dei mezzi di studio, dei dati offerti da altri ricercatori locali che si sono occupati di problemi analoghi a quelli che essi stanno studiando e che li potrebbero guidare ad una più sicura comprensione ed interpretazione: ma soprattutto, nella maggior parte dei casi, questi studiosi di storia locale non sono al corrente degli interessi, degli orientamenti della storia generale, che inutilmente attende da loro quell'ac-

certamento dei dati di fatto senza dei quali ogni sintesi è prematura, provvisoria ed infida, come una statistica compilata su dati parziali ed approssimativi.

Nel riprendere per conto mio certe considerazioni di A. Fliche sulla storia regionale (cfr. "Revue historique", vol. 197, p. 161, a. 1947), ho in mente soprattutto la storia locale siciliana, ed in particolare la storia medievale.

Alcuni di quei problemi di storia medievale siciliana che in altra occasione ho indicati ("Siculorum Gymnasium", 1951, fasc. I, p. 1 sgg.) devono essere studiati localmente: conosciamo la storia politica dei vari regimi che si son succeduti nell'isola, conosciamo - o crediamo di conoscere - come si siano voluti risolvere i problemi amministrativi, sociali, economici, religiosi, morali, militari che la vita imponeva all'attenzione dei governanti: ma siamo ancora troppo genericamente informati, troppo superficialmente documentati per stabilire in quale misura l'eredità degli uni sia passata agli altri, come l'evoluzione sociale ed economica sia stata influenzata dalle decisioni dei governanti, dalla struttura politica dello stato e reciprocamente. Per esempio, lo studio della corrispondenza di Federico II con i suoi funzionari porta a delle singolari constatazioni sull'inefficienza delle sue disposizioni legislative in materia feudale, (come dimostra un mio articolo in corso di stampa nella "Rivista di storia del diritto italiano"), ma la riprova locale ci manca e forse non l'avremo mai.

Salvo poche fortunate eccezioni, le storie delle città siciliane non sono soddisfacenti, anzitutto perché mancano le cronache locali. Ho già avuto occasione di mettere in rilievo il carattere dinastico delle cronache siciliane ("Siculorum Gymnasium", 1949, fasc. II, p. 237 e segg.): la scarsità di riferimenti alla vita cittadina che le caratterizza non trova compenso negli archivi locali.

Le condizioni degli archivi comunali, degli archivi ecclesiastici sono note: o sono andati dispersi, o sono impenetrabili, o se ci si penetra, la mancanza di inventari e di repertori, il disordine delle serie documentarie ostacolano lo sfruttamento del materiale, quando addirittura non lo impediscono: comunque, i documenti medievali sono scarsissimi, perché non avendo avuto i centri abitati siciliani autonomia politica, non hanno avuto interesse a conservare documenti che non ne comprovavano l'esercizio e che non diventavano perciò la garanzia più sicura, come è avvenuto invece nei comuni settentrionali. Terremoti e tumulti popolari hanno fatto il resto.

Se non si vogliono ripetere cose ormai dette e ripetute a sazietà, limitarsi a collegare con molti *forse*, con molti *probabilmente*, con molti *verosimilmente*, poche notizie tratte dalle cronache e dai documenti emanati dalla regia cancelleria, per inserirle nel quadro della storia generale della Sicilia, bisogna decidersi a battere altre strade; a supplire alla scarsità delle fonti narrative e documentarie con quelli che i manuali di metodologia chiamano "avanzi"; a procedere insomma come da più di un secolo stanno procedendo gli studiosi di storia antica. Bisogna decidersi a mettere a profitto la storia dell'arte e l'archeologia

medievale – che non è la stessa cosa della storia dell'arte – la topografia, e magari la geologia, e la toponomastica; la dialettologia, la lessicologia e l'onomastica locale; le tradizioni religiose, l'organizzazione ecclesiastica e il ciclo santorale; le tradizioni popolari e l'etnografia, non per scrivere tanti capitoletti isolati e slegati, ma per integrare i pochi dati della tradizione scritta.

Se ci basassimo soltanto sulla tradizione scritta, di quante tra le città minori siciliane potremmo affermare la continuità storica dall'età antica all'età moderna? E l'ubicazione di queste città è rimasta immutata o nel corso dei secoli si è spostata e perché? È l'archeologia che ci può fornire gli elementi per impostare il problema nei suoi veri termini, farci riconoscere le successive trasformazioni e vicende urbanistiche – e perciò demografiche ed economiche – dei singoli centri, ma è la geologia che può rivelarci – spesso, se non sempre – i mutamenti ambientali che possono aver influito su tali vicende. La topografia della regione può rivelarci problemi ed aspetti economici e militari insospettati, mentre la toponomastica può darci una quantità di indicazioni preziose, atte ad individuare nel tempo l'origine ed il tipo degli insediamenti umani.

La storia dell'arte identificando i centri che esercitarono più largo e durevole influsso artistico in Sicilia fa intravedere altri rapporti culturali ed economici, inattuabili in un quadro politico non favorevole, che contribuisce perciò ad illuminare. La metodica esplorazione artistica della Sicilia, condotta dal prof. Stefano Bottari, dà già risultati interessantissimi per lo storico.

La dialettologia, la lessicografia, l'onomastica locale – per quel tanto che la si può studiare nei documenti medievali – possono portare molta luce sulla storia delle colonizzazioni, delle immigrazioni, delle migrazioni interne: sarà necessario ricordare ancora una volta il problema delle "città lombarde", che può essere precisato e risolto soltanto attraverso ad indagini linguistiche, come dimostrano le ricerche degli allievi del prof. Giorgio Piccitto, che hanno identificato o vanno identificando città lombarde più numerose e di più varia origine di quanto si fosse finora creduto? E quanti altri problemi locali di storia politico-culturale saranno posti e risolti dalla grande opera del "Vocabolario Siciliano", che, auspice la Regione, sta entrando in fase di attuazione?

Le rivalità tra parrocchie, il regolare avvicinarsi di due o più chiese nelle funzioni di chiesa parrocchiale – come p. es. a Ragusa o a Randazzo – sono il residuo di un antagonismo religioso o di un accordo tra popolazioni di origine diversa, immigrate in massa in un nuovo centro, conservando la propria individualità. Chi voglia chiarire antagonismi, immigrazioni, accordi, dovrà ricordare che ogni popolo ha avuto una particolare devozione per certi Santi: i titoli delle chiese delle città e dei paesi siciliani sono suscettibili di essere studiati sotto questo punto di vista: fondazioni bizantine, normanne, sveve, angioine. È tutto un mondo da esplorare.

La favorevole circostanza che in due Università siciliane – Palermo e Cata-

nia - vi sia un Istituto di Storia delle tradizioni popolari, gioverà a trarre alla luce i tesori sepolti in quella inesauribile miniera di notizie storiche che sono le tradizioni popolari, in tutta la loro molteplicità, e per quel che riguarda l'Istituto di Catania, gli allievi della prof. C. Naselli hanno in preparazione una serie di lavori che indirettamente porteranno un notevole contributo alla conoscenza della storia locale.

Chi più adatto dello studioso locale a ristudiare, ai fini di una ricerca di una ricostruzione storica, i risultati conseguiti con perfetta autonomia di ricerca, di metodo, di intendimenti, dai cultori di altre discipline? Lo studioso locale conosce i luoghi, conosce il dialetto locale e lo intende in tutte le sue sfumature, è spesso erede di una preziosa tradizione familiare, è in grado di sapere innumerevoli cose che il forestiero non sospetta nemmeno, proprio perché è forestiero. Nessuno meglio di lui può segnalare ai cultori di altre discipline, i problemi locali attinenti a quelle discipline stesse, ed attenderne da loro una soluzione scientificamente valevole per la sua ricerca e la sua ricostruzione storica. Ma con tutto questo, lo studioso locale non potrà rendere tutto quello che potrebbe rendere, se non avrà ben chiaro in mente che quell'angolo di terra che gli è tanto caro non è se non uno degli innumerevoli specchi nei quali si riflettono - e magari si deformano - i grandi avvenimenti della storia della comunità politica, religiosa, etnica, sociale, economica, culturale di cui fa parte e che contribuisce a determinare, così come è.

GINA FASOLI

MARIO DA LAURETO E SIMONE DE WOBRECK

Nel precedente fascicolo del "Siculorum Gymnasium", ho inserito una nota sul pittore olandese Simone de Wobreck, che, come è noto, a lungo lavorò in Sicilia nella seconda metà del '500. In essa c'è un errore fondamentale, accompagnato da una grave lacuna, e però mi affretto a riparare prima che esso, su quella traccia, possa prendere corpo.

L'errore consiste nel fatto che i due gruppi di dipinti riuniti sotto il nome del pittore olandese, son suoi soltanto a metà. Gli appartiene infatti il secondo gruppo, ma non già il primo, che è opera d'un diverso artista, fin qui del tutto trascurato, e dal quale evidentemente prese le mosse il pittore olandese, quando capitò in Sicilia.

Il dubbio, nei confronti dei dipinti dei due gruppi, può restare soltanto per l'"Adorazione dei Magi", di Enna, a cavallo tra l'uno e l'altro, e comunque in tale stato di conservazione da consigliare di sospendere ogni giudizio, fino a che non venga adeguatamente restaurata e liberata dalle grossolane ridipinture.

La lacuna consiste nell'aver ignorato uno scritto nel quale Cesare Matrangola aveva già riunito, sotto l'insegna di un "anonimo di Scuola Messinese", gran parte dei dipinti da me riuniti nel primo gruppo¹.

I dipinti presi da me in considerazione, ma già riuniti in gruppo dal Matrangola sono i seguenti:

1) Trittico con nel centro l'"Adorazione dei Magi", già nella Chiesa della Magione ed ora nel Museo Diocesano di Palermo (fig. 1 e 2).

2) Sportelli di un polittico con la "Visitazione", e le figure di "Zaccaria e Giuseppe", già nella Chiesa dei Santi Giovanni e Giacomo ed ora nel Museo di Palermo (fig. 3).

Il gruppo composto dal Matrangola si completa con le seguenti opere:

1) Grande tavola centinata (m. 2,80 x 2,80) raffigurante la "Pentecoste", già nella Chiesa di S. Domenico (fig. 4), con l'attribuzione a Pietro Perugino, ed ora nel Museo di Palermo (N. 98).

2) Grande tavola (m. 2,67 x 2,56) raffigurante la "Disputa di S. Tommaso", già nella Chiesa di S. Zita ed ora nel Museo di Palermo (n. 103), ritenuta pure,

¹ Cfr. C. MATRANGOLA, *Nuove attribuzioni di dipinti del Museo di Palermo*, in "Bollettino d'Arte", settembre 1909, p. 340 e sgg.

ma indebitamente, copia di un'opera antonelliana, ed attribuita dal Cavalcaselle, seguito in ciò dal Brunelli, ad Antonello de Saliba (fig. 5).

3) "Disputa di S. Domenico" (m. 2,11 x 1,69), già nella chiesa di S. Domenico ed ora nel Museo di Palermo (n. 106).

4) Dittico con le figure dei "Santi Crispino e Crispiniano", coronati da angeli seminudi, nella chiesa omonima di Palermo.

Si tratta di opere già prese in considerazione dal Di Marzo, e per la maggior parte riversate nel catalogo di Pietro Ruzzolone. Il Matranga, nel comporre con tanto amore il suo gruppo, e però iniziando la scomposizione dell'assurdo ed arbitrario catalogo del Ruzzolone, svaluta quest'ultimo artista, che secondo lui "rimane sempre un mediocre, e, come avviene dei mediocri..... non riesce mai ad assimilare la concettosa grandiosità, comune ai modelli preferiti, e si limita a renderne, come può e sa, l'aspetto esterno con uno sforzo inadatto ai suoi mezzi"; e mette in primo piano il De Vigilia e soprattutto il Quartararo, senza accorgersi che, proprio sulla base dell'unica opera documentata, cioè la grande Croce dipinta nel 1484 per la Cattedrale di Termini Imerese, non era possibile continuare ad attribuirgli opere, certamente più tarde, come quelle di Chiusa Sciafani ed altre del genere, e che la ricostruzione dell'artista, la cui posizione nei confronti non solo del Quartararo ma dello stesso De Vigilia è da capovolgere, andava ricercata e precisata per altra ben diversa via: quella che ora, identificate le opere che gli spettano, (nel Museo di Palermo, a Militello, a Piazza Armerina, ad Agira, etc.), battono lo Zeri e il Vigni, e che s'attacca ad orientamenti di cultura - quella della Francia meridionale - assai alti e complessi. Ma, ove si prescindano da ciò, è da aggiungere che, del gruppo ricomposto, sulla cui omogeneità, come documentano le tante prove addotte, non può cadere dubbio alcuno, il Matranga ha pure fornito una sequenza cronologica assai persuasiva. Egli colloca in una fase primitiva i due sportelli con la "Visitazione", e "S. Zaccaria e S. Giuseppe", e il trittico del Cancelliere; in una fase più avanzata i SS. Crispino e Crispiniano; in una fase intermedia, all'incirca tra il '23 e il '25, la "Disputa", e il "S. Domenico"; in una fase più tarda la "Pentecoste".

Se il Matranga avesse allargato le sue indagini, e rivolto la sua attenzione al soffitto della chiesa dell'Annunziata (fig. 6), ora smembrato nel Museo Diocesano di Palermo, avrebbe facilmente individuato l'autore del gruppo di dipinti, da lui tanto felicemente ricomposto; non già un anonimo di "scuola messinese", bensì Mario da Laureto, un pugliese (Laureto è un paese della provincia di Bari) che s'era formato in Napoli, (a Napoli infatti resta di lui qualche opera nella chiesa di S. Pietro Martire), accogliendo elementi della pittura umbra, del manierismo fiammingo, ma soprattutto di Cesare da Sesto e di Andrea da Salerno; cioè gli elementi di cultura che condizionano e caratterizzano la sua opera.

Il soffitto in questione, ch'era quello della navata centrale, venne dipinto nel 1536 per incarico di Luciano Samperi di Rosa, procuratore e tesoriere della

Confraternita; e i sedici scomparti di cui è composto, costituiscono pure una ricapitolazione o, se si vuole, un esteso campionario dell'opera dell'artista.

In esso — dalla "Visita", alla "Disputa", dall' "Adorazione dei Magi", alla "Pentecoste", etc. — è dato di ritrovare, con i medesimi caratteri, anche se con un tono più corsivo, tutte le scene dipinte in precedenza; ed i riscontri sono così puntuali e calzanti da rendere superflua ogni ulteriore insistenza.

Di questo pittore, che sappiamo attivo a Palermo a partire dal 1503, il Di Marzo¹ ha fornito ampie notizie, e illustrato alcune opere, a incominciare dal soffitto dell'Annunziata in evidente connessione con quelle del gruppo ricomposto dal Matranga; e si tratta di opere del massimo interesse, dal momento che, essendo sicuramente databili, consentono di tracciare dell'artista un percorso fondato su dati sicuri.

Le notizie fornite dal Di Marzo son quelle compendiate nel regesto che segue: 22 agosto 1503: "Magister Marius de Laurito, pictor regni Neapolis", si obbliga con il giureconsulto Giulio di Ransano di dipingere una grande *icona* da collocare in un'altare della chiesa di S. Domenico. L' *icona*, firmata e datata dall'artista, è ricordata nel 1635 dal Cannizzaro, ma di essa in atto non v'è più traccia (cfr. DI MARZO, *o. c.*, p. 88, alla nota 3, e p. 264).

2 maggio 1505: Mario da Laureto, detto "pictor neapolitanus", si dichiara debitore verso un Pietro Sapiolo (DI MARZO, *o. c.*, p. 265).

10 nov. 1509: si obbliga di dipingere una grande tela con la "Fuga in Egitto", a destra i SS. Pietro e Stefano e a sinistra i SS. Paolo e Sebastiano (DI MARZO, *o. c.*, p. 265: l'opera non è stata rintracciata).

5 luglio 1510: si obbliga, con un prete di Isnello, di colorare un "S. Sebastiano", in legno (DI MARZO, *o. c.*, p. 265).

7 gennaio 1511: si obbliga di dipingere una "Madonna del Soccorso", con ai lati S. Bartolomeo e S. Ippolito, ed il ritratto del committente (DI MARZO *o. c.*, p. 266: non rintracciata).

6 ottobre 1511: si obbliga di dipingere per il Duomo di Palermo un quadro con le figure di "S. Caterina, S. Cristina e S. Orsola", e storie della loro vita nella predella (DI MARZO, *o. c.*, p. 266: non rintracciato).

3 febbraio 1516: si obbliga di dipingere, per un grande altare fondato da Giovanni Mannara in S. Domenico, un grande quadro con "le figure di S. Domenico, del Battista e di S. Girolamo, e al di sopra la Risurrezione", oltre ai ritratti del committente e della moglie (DI MARZO, *o. c.*, p. 266: il quadro non è stato rintracciato).

5 luglio 1522: si obbliga, con il rettore della chiesa di S. Niccolò dell'Albergaria, di dipingere per la tribuna della chiesa un grande quadro con al centro la "Vergine con il bambino", e i "Sette Angeli Governatori dei cieli", e ai lati le

¹ Cfr. G. DI MARZO, *La pittura in Palermo nel Rinascimento* (Palermo 1899), p. 264 e segg.

figure di S. Niccolò e S. Ignazio (DI MARZO, *o. c.*, pp. 266-7: l'opera è andata distrutta).

10 dicembre 1522: si obbliga di dipingere per il monastero di S. Chiara "un grande dipinto con Nostra Donna, gli Apostoli, lo Spirito Santo e serafini", (DI MARZO, *o. c.*, p. 267: il Di Marzo lo dà per perduto, ma è probabile sia da identificare con un quadro di tal soggetto di cui esiste una fotografia (n. 889) del Gabinetto Fotografico del Museo di Palermo, nella quale il quadro è indicato come esistente in "Casa Brancato").

2 marzo 1526: da un atto si ricava che il pittore aveva dipinto una figura di S. Rocco, che il Di Marzo crede di potere identificare con quella, andata poi dispersa, della Confraternita omonima (cfr. DI MARZO, *o. c.* p. 267).

12 luglio 1526: il pittore compra oro e colori per la grande icone destinata alla "Cappella della Madonna di Guadalupe, di pertinenza degli Spagnuoli, nella chiesa di quel convento dei frati Minori Osservanti di San Francesco, comunemente detta la Gancia, in Palermo". La grande icone andò scomposta quando, in tempi barocchi, la chiesa venne trasformata: alcune parti di essa (due figure di Profeti) si conservano ancora oggi nella stessa chiesa, e altre (due figure di Apostoli: S. Pietro e S. Paolo) nella raccolta Bordonaro in Palermo (cfr. DI MARZO, *o. c.*, p. 268 e sgg. Il Di Marzo collega a queste opere altre due figure, il Battista e S. Giovanni Evangelista, conservate nel Museo di Palermo: n. 164 e 166).

7 nov. 1528: compra oro per adornare un crocifisso del Duomo (DI MARZO, *o. c.*, p. 271).

29 maggio 1529: dà procura ad un suo fratello per prender parte, in suo nome, alla divisione dei beni della defunta sorella Laura (DI MARZO, *o. c.*, p. 271).

16 nov. 1529: si dichiara debitore nei confronti di Stefano Latorre per avere acquistato oro battuto e colori.

21 agosto-5 ottobre 1530: insieme ai pittori Giovanni Gili ed Antonello Crescenzo ed allo scultore Antonello Gagini, è incaricato della perizia di un quadro dipinto da Vincenzo da Pavia per la Confraternita di S. Giacomo (DI MARZO, *o. c.*, p. 271).

20 gennaio 1535: si dichiara in debito nei confronti della confraternita di S. Maria della Pinta (DI MARZO, *o. c.*, pp. 271).

25 ottobre 1535: incarica un legnaiuolo di preparare le tavole per un quadro.

13 gennaio 1536: s'impegna di dipingere gli scomparti per il soffitto della Chiesa della Confraternita dell'Annunziata in Palermo.

Le notizie raccolte dal Di Marzo documentano l'intensa attività svolta dal pittore in Palermo, nel corso di oltre un trentennio. Il ruolo che svolse, nell'ambito della cultura palermitana, fu certamente notevole: lo testimonia l'opera di Simone de Wobreck, che in certo senso si pone come continuazione di quella del maestro napoletano, e lo testimoniano i rapporti con Antonello Crescenzo, ancora da chiarire. Una revisione del catalogo del Crescenzo, composto dal Di

Marzo e dal Brunelli, può essere fruttuosa: valga, come esempio la grande tavola, già nella chiesa di S. Venera, ed ora nel Museo Diocesano di Palermo, che è più probabile sia stata dipinta da Mario da Laureto, anzicchè dal Crescen-
zio, cui di solito viene riferita.

Ma una indagine in questo senso, che dovrebbero rimettere in discussione i problemi della pittura palermitana della prima metà del '500, è fuori dei limiti di questa nota, intesa soltanto a correggere una svista, ed a richiamare l'attenzione su un pittore del tutto dimenticato.

STEFANO BOTTARI



Fig. 1. - MARIO DA LAURETO. Particolare del trittico del Cancelliere.
(Palermo, Museo diocesano)



Fig. 2. - MARIO DA LAURETO. Lunetta del trittico del Cancelliere
(Palermo, Museo diocesano).



Fig. 3. ~ MARIO DA LAURETO. Sportello di un trittico (Palermo, Museo Nazionale).



Fig. 4 ~ MARIO DA LAURETO. Pentecoste (Palermo, Museo Nazionale).



Fig. 5. ~ MARIO DA LAURETO. Disputa di S. Tommaso (Palermo, Museo Nazionale).



Fig. 6. - MARIO DA LAURETO. Soffitto della Chiesa dell'Annunziata
(ora al Museo Diocesano di Palermo).

FORIANO PICO

CANTIMPANCA FIORENTINO DEL SEICENTO

Nel 1608 usciva a Napoli, dalla Stamperia di Giovan Francesco Paci, un opuscolo di 64 pagine, in 24°, formato oblungo, intitolato *Nuova scelta di Sonate per la chitarra spagnola, composte da Foriano Pico*.

Di tale opuscolo, divenuto col tempo rarissimo, l'unico esemplare conosciuto era in possesso della Biblioteca musicale Wolffheim di Berlino, che fu venduta all'asta nel giugno del 1928. Al cimelio dedicò qualche rigo il *Supplemento al Dizionario universale dei musicisti* di Carlo Schmidl¹, uscito nel 1938, dopo di che, per quanto io ne sappia, non se n'è occupato più alcuno.

Oggi esso si trova nella Biblioteca Nazionale "Vittorio Emanuele III", di Napoli, collocato fra i rari (S. Q. LVI, B. 13). Vi pervenne nel dicembre 1928, dalla vendita dell'asta Liepmann, per dono del Ministero della pubblica Istruzione². Eccone la descrizione.

NUOVA SCELTA DI SONATE | PER LA CHITARRA SPAGNOLA, COMPOSTE DA FORIANO PICO, | *Con alcune Sonate, e Passeggiate non più poste alla Stampa, tutte curiose; trà le quali vi s'è aggiunti la Siciliana, e le Letanie de' Santi, con l'Intavolature messe spezzatamente; e la Romanella.* | IN NAPOLI, Nella Stamperia di Giovan Francesco Paci 1608. Con licenza de' Superiori.

Formato oblungo, mm. 160 x 102, pp. 64 num., segn. A₂, A₃, A₄, rispettivamente a pp. 3, 5, 7. Le pp. da 3 a 10 recano il richiamo alla parola, o inizio di essa, della pag. seg.; così pure quelle da 54 a 64. ~ A p. 1 frontespizio. Sotto il titolo, incisione a piena pag., inquadrata; rappresenta un uomo seduto, in atto di suonare la chitarra. Metà di qua, metà di là dalla figura, sta scritto di mano seicentesca: *Pertinet ad Cono.um S. Anthimi*, e in basso a stampa: "Si vendono alla medema Stamperia del Paci alla scesa di S. Biase Magg. .. A p. 2 altra incisione: una chitarra e una mano aperta. A p. 3: *Regola per imparare ad accordar la Chitarra Spagnola.* | "La quinta si può accordare à suo piacere, come si vuole. | La quarta vuota si deve ecc. .. Segue: *Quando s'è fatta questa accordatura si fa la prova se è accordata,* | "La prima si deve tastare al terzo tasto con terza vuota à voci uguali ecc. .. A pp. 4-6: *Dichiaratione per imparare à far le lettere alla Chitarra Spagnuola.* | "Per far la + La prima, seconda e terza vanno vuote; ecc. .. A p. 7: *Lettere tagliate.* | "Per far l'At. La prima v'è tastata à trè tasti l'auricolare; ecc. .. A p. 8: *Table delle Lettere corrispondenti, con le quali ciascuno se ne può servire per trasmutar sonate da una lettera | all'altra.* A p. 9: *Modo di fare il Trillo.* | "Per fare vn Trillo si danno quattro botte, cioè vna in giù, vna in sù, vna in giù e l'altra in sù, ecc. .. Segue: *Modo di fare il Repicco:* | Per fare vn Repicco si danno quattro botte, cioè doi in giù, e doi in sù; ecc. .. Da ult

¹ CARLO SCHMIDL, *Dizionario universale dei musicisti. Supplemento*. Milano, Sonzogno, 1938, p. 613.

² Queste notizie mi sono state cortesemente favorite dalla Direzione della Biblioteca, che di nuovo ringrazio.

timo: "Queste sono le dichiarazioni, che si contengono nel presente Libro.. A pp. 10-54 le trascrizioni musicali. A p. 55: *Tauola di tutte le sonate ordinarie, che si contengono nel presente Libro.* A p. 56: *Tauola di tutte le sonate passeggiate, che si contengono nel presente Libro.* A p. 57-64: VILLANELLE | NVOVE. | *Raccolte, & intavolate con lettere della CHITARRA SPAGNOLA.* A p. 64: IL FINE.

Sul margine infer. del frontespizio, guasto arrecato dall'uso: del rigo contenente l'indicaz. tipogr. è rimasta solo la parte super.

Rilegat. moderna, in pelle marrone. Sulla faccia anter. di essa, è impressa in oro la leggenda "FORIANO PICO | Nuova Scea di Sonate | per la Chitarra Spagnola | 1628.. Ma tale data è sbagliata e va corretta in 1608, come si desume dal frontespizio, benchè guasto. Nell'interno della coperta anter. si leggono alcune annotazioni a matita, in parte coperte dal cartellino della Biblioteca Naz., contenente la collocazione. Sono scritte su tre righe e dicono: "...dum Titelblatte lauter", "...stamperia di Gignan Francesco Paci 1608.", "...el titel inciso è stato 1628... (?) : 1608..". "Gignan", è un'errata ricostruzione di "Giovan", in parte scomparso sul frontespizio. Prima del frontespizio 5 cc. di risguardo di color avorio, molto simile a quello della carta del libretto. La rilegat. preesisteva all'ingresso del libretto nella Naz.le di Napoli.

Una sommaria descrizione dell'opuscolo è data dallo Schmidt (Op. cit., luogo cit.). Probabilmente egli si giovò del Catalogo della Vendita Liepmann.

Anche il profano intende subito il valore di un opuscolo che ci conserva testi musicali di tre e più secoli fa; è noto che un pregiato e ormai esaurito volume della "Biblioteca di rarità musicali", del Ricordi, a cura di Oscar Chilesotti, trasse origine da un altro libretto dei primi del sec. XVII, contenente esso pure musiche "per la Chitarra alla Spagnola"¹. Questo nostro è, rispetto a quello, anteriore di un buon decennio e se dal punto di vista tecnico non potrà essere studiato che da un altro musicologo esperto, è bene che, almeno sotto il rispetto filologico, della storia del costume, della personalità dell'autore, sia finalmente esaminato quanto è possibile; tanto più che questo Foriano Pico, di cui si legge il nome sul frontespizio, è un personaggio ancora avvolto nelle tenebre.

Le sonate riunite nel libretto sono 41, tutte per la "chitarra spagnola". Da molto tempo "chitarra", non ha più bisogno di attributo, ma nella vita italiana del Cinque e del Seicento, così largamente influenzata dalla Spagna, l'attributo, che riconosceva in quella nazione la terra classica del popolare strumento, accompagnò immancabilmente il nome di esso². Il favore che la chitarra godette presso di noi in quei secoli fu stragrande; l'uso ne fu reso possibile anche agli ignari di musica da una speciale *intavolatura* "che consisteva nel tracciare in

¹ Si tratta della stampa veneziana: *Affetti amorosi. Canzonette ad una voce sola Poste in Musica da diversi Autori con la parte del Basso; & le lettere dell'Alfabeto per la Chitara alla Spagnola raccolte da GIOVANNI STEFANI Con tre Arie Siciliane, & due Villanelle Spagnole. Nouamente in questa terza impressione ristampate.* In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti, MDCXXI. Il Chilesotti la ristampò con la trascrizione in notazione moderna. - Dell'una e dell'altra è ricordo nel n. LXXXIX del *Saggio bibliografico sui testi a stampa in dialetto siciliano. Contributo allo studio della poesia popolare italiana* pubblicato da PAOLO NALLI nel vol. di *Scritti per dedicati a Mario Armanzi*, Milano, Hoepli, 1938, p. 37 dell'estr. Il Saggio contiene la descrizione di altre stampe popolari del Seicento, di luoghi vari d'Italia, contenenti intavolature per la chitarra spagnuola.

² Si ha su di esso un ampio lavoro di RICARDO MUNOZ, *Historia de la guitarra.* Con una carta de Martín Gil. Buenos Aires, Impr. Penitenciaria Nacional, 1930.

forma di rigata sulla carta le corde dello strumento, e sovr'esse indicare con numeri e con lettere i tasti che conveniva toccare per ottenere i suoni o gli accordi „¹.

In questa forma sono presentate le sonate della nostra stampa, che ha inizio, come mostra la descrizione fattane, con le regole per imparare ad accordare la chitarra, per fare la prova se l'accordatura va bene, per fare le *lettere*, le *lettere tagliate*, il *trillo*, il *repicco*, e aggiunge ogni altra opportuna spiegazione. La incisione (fig. 2) che precede queste Regole ne facilita l'applicazione: vi si vede una chitarra con cinque corde e sul manico la tastatura coi tasti numerati da 1 a 9; di fianco ad essa una specie di mano armonica, cioè una mano aperta dalla parte interna, che reca scritti sui diti, invece dei nomi delle note, quelli dei diti stessi: *Pollice*, *Indice*, *Medio*, *Anulare*, *Auricolare*.

Le sonate offerteci dal Pico appartengono a tipi varii. Il nucleo maggiore è formato dalle "sonate ordinarie": *bergamasche*, *gagliarde*, *ciaccone*, *girumette*, *passagagli*, *pavoniglie*, *pass'e mezzo*, *un'aria nova*, *due arie di Fiorenza*, *Novella son pentito*, *il ballo d'Ossona*, *il ballo di Mantova*, *la Contadina di Fiorenza*, *il Canario*, *una folia*, *l'Aria della Romanella non più stampata*, *la perugina*, *il Ruggiero*, *una romanesca*, *un saltarello*, *una spagnoletta*, *una siciliana*, *un tordiglione*, *una tarantella*, *il Villan di Spagna*.

Queste "sonate ordinarie", erano tutte arie di ballo, anche quelle composte in origine per il canto, e servivano appunto per il ballo, che continuava ad essere passatempo popolarissimo all'inizio del Seicento. Da varie fonti² sappiamo quali

¹ Traggo la definizione dal TOMMASEO-BELLINI, *Dizionario della lingua italiana* (Torino, Pomba). Nel *Dizionario della Musica* di MASSIMINO VISSIAN (Milano, a spese di M. Vis-sian, 1846) trovo: "Nei secoli XVI e XVII, era il modo di notare con lettere la musica di certi stromenti, tali che il liuto, il cembalo, l'organo, per facilitarne l'impressione, perchè la complicazione di questo genere di musica presentava troppe difficoltà per i caratteri ordinarii di musica, in un'epoca in cui la tipografia non era, sotto questo rapporto, avanzata come ne' nostri giorni". Ma l'"intavolatura, sorse non tanto allo scopo di facilitare la stampa della musica, quanto di mettere in grado di suonare chi era ignaro di musica. Anche oggi, che l'arte tipografica è tanto progredita, si ripetono espedienti del genere. Ho sotto gli occhi un recente libretto popolare: *Tutti chitarristi in pochi giorni. Nuova edizione del Metodo pratico per Chitarra senza bisogno di conoscere la Musica*, di G. B. PIRANI. Casa Editr. di Musica A. Forlivesi & C., Firenze, via Roma 2.

² Cfr. la *Tabola dell'arte antiche, e moderne, che si son potute descrivere sotto i nomi noti al volgo nella Corona di Sacre Canzoni o Laude spirituali di diversi autori, nuovamente corrette ed accresciute per opera di MATTEO COFERATI* ecc. (Firenze, Onofri, 1689), riprodotta in A. D'ANCONA, *La poesia popolare italiana*, 2^a ed., Livorno, Giusti, 1906, pp. 497-499. Si vedano anche: GASPARE UNGARELLI, *Le vecchie danze italiane ancora in uso nella Provincia bolognese* ecc., Roma, Tip. Forzani e C., 1894; B. CROCE, *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*. Bari, Laterza, 1941 e particolarmente il Cap. IX, pp. 186-214: *Le cerimonie spagnuole in Italia* dove, alle pp. 204-205, notizie specifiche e bibliografia nelle note; A. G. BRAGAGLIA, *La tarantella* in "Ricreazione", Roma, a. I, n. 12, dic. 1949, pp. 36-55; ecc. - In particolare, per il ballo a Napoli, nel Cinque e nel Seicento, utili notizie in: SCIPIONE VOLPICELLA, *Giovane Battista del Tufo illustratore di Napoli del secolo XVI* in "Atti Accad. Reale", Napoli, 1880 e recens. di A. D'ANCONA, *La vita a Napoli nel secolo XVI*, pp. 431-443 del vol. *Saggi di letteratura popolare*, Livorno, Giusti, 1913; G. M. MONTI, *Le Villanelle alla napoletana e l'antica lirica dialettale a Napoli*, Città di Castello, "Il Solco", 1925, con ricca bibliografia (pp. 305-314).

e quante fossero le danze in voga in quell'età, alcune ereditate dal Quattro e dal Cinquecento, altre nuove, di origine italiana o importate dalla Spagna, qualcuna spagnolizzata nel nome, ma italiana di nascita¹.

Vi sono poi le *sonate* cosiddette *passeggiate* cioè di melodia ornata con "fiori",²: un'*Aria di Fiorenza molto curiosa*, la *Bella Margarita*, la *Cotognella*, "*Fuggi Lidia*", il *Gallo di Monna Fiore*, *I Misterii d'Amore*, *l'Intururù*, *La mia Donna importuna*, *La Moda*, *Marinetta*, alcuni *passagagli*, *Tra tutte, tra tutte le vaghe, le belle, Và pur superba va*.

La "Scelta", si chiude con sei *Villanelle nuove*, esse pure intavolate con lettere della chitarra spagnuola, ma di cui è riferito per intero anche il testo poetico. Ne do, pertanto, i capoversi: *Occhietti amati; Non più morte cor mio; Al fiero gioco; Pensai col partire; Ben ch'ogn'hor con lieto core; Ah! che morir mi sento, e tu che sei*.

A tanta varietà e ricchezza si associa la novità. Il frontespizio dà risalto al fatto che molte delle sonate sono "non più poste alla Stampa"; che si è aggiunta la *siciliana* e la *romanella*, e quest'ultima, anche nell'interno dell'opuscolo, è detta "non più stampata".

Ma furono, queste sonate, veramente *composte da Foriano Pico*, come afferma il titolo del libretto? Il dubbio sorge perchè parecchi titoli, quali indicanti soggetti e motivi venuti in fama col nome del luogo d'origine, quali formati da un nome proprio ricordato nella canzone, o da parole iniziali o addirittura da emistichi di essa, ci riconducono a balli, motivi ballabili, testi, che sono delle vecchie conoscenze.

Il *Ruggiero* era di moda sin dalla fine del Quattrocento e uno scrittore del Cinquecento lo ricordava come la più famosa delle nuove canzoni che avevano avuto il potere di bandire le vecchie³; con la sua popolarità il *Gallo di Monna Fiore* aveva persino dato origine a un modo proverbiale⁴, e della notorietà della *Girometta* fanno testimonianza, oltre *l'Incatenatura* del Bianchino del 1629, quanto è stato scritto modernamente intorno ad essa, alla sua origine, alla sua datazione.⁵

¹ Fondamentale: FAUSTO TORREFRANCA, *Il segreto del Quattrocento. Musiche ariose e poesia popolare* ecc., Milano, Hoepli, 1939, dove si dimostra, per esempio, che la *pavana* non è neppure nel nome di origine spagnuola, ma è danza italianissima al pari della *gagliarda* (pp. 76-77); che *papaniglitia* è l'equivalente spagnuolo o spagnolizzato del diminutivo italiano *pavanella*; ecc. ecc.

² Cfr. TOMMASEO-BELLINI, *Dizionario della lingua ital.* cit., alle voci "fioreggiare", e "passeggiato".

³ Vedi G. M. MONTI, *Le Villanelle* ecc. cit., pp. 116-117.

⁴ Si diceva per scherzo, *essere, divenire, imitare il gallo di Monna Fiore*, di chi s'innamorava d'ogni donna che vedesse.

⁵ L' *Incatenatura* del Bianchino, studiata da Severino Ferrari, è, disse il D'Ancona, "il repertorio di un giullare da piazza, di un cantastorie, di uno di quei poveri ciechi, che al suono del violino attraevano, e ancora attraggono la plebe intorno a sè nelle piazze...". Essa diceva a un certo punto: "Una ne vo' trovare, Ma questa v'è in sull'arpe: *Chi l'ha fatto le belle scarpe, Che ti stan sì ben, Che ti stan sì ben, Girometta. Che ti stan sì ben?*". "Vedi D'ANCONA, *La poesia*

Questi sono fatti innegabili, non tali tuttavia da potersene dedurre decisamente che il Pico si sia fatto bello delle penne del pavone. È provato ormai che tanto più popolari furono le canzoni tanto più facilmente derivarono da esse, precisamente dalle loro strofette per eccellenza ballabili (*niti*), delle filastrocche che vennero a formare altrettanti canti nuovi, e che bisogna, dunque, distinguere canzoni-madri, pochissime delle quali conosciute nel loro testo originario e integrale, e derivazioni, talvolta numerose, dovute a persone diverse¹. Per la *Giro-metta* il fatto è provatissimo. Non so se possa dirsi altrettanto per il *Ruggiero*, ma trovo che l'anonimo cinquecentista ricordava questa canzone nella forma: *Ruggiero tu m'hai lassato* e nel Seicento la *Tabola dell'arie antiche e moderne*, unita alla *Corona di Sacre Canzoni* del Padre Matteo Coferati, registrava un *Ruggieri* chiarendo: ovvero Aria dell'Ortolano: *Donne mi chiamo il maturo*².

Ciò che è stato detto delle *Giromette*, ossia che il nome finì coll'essere designazione di un genere³, vale per le bergamasche, le gagliarde, le ciaccone, la pavoniglie, i passagagli, le siciliane, le romanelle ecc., tipicamente diversi fra di loro, ed è quindi normale che, entro ciascun genere, vi siano stati testi musicali da un lato e letterari dall'altro, dovuti ad autori differenti. La schiera degli autori potè essere molto numerosa, e da essa sarebbe arbitrario escludere il nostro Pico, salvo che non si potesse dimostrare che le sue Sonate appartengano ad altri; cosa per la quale mancano a me gli elementi.

La *Tabola*, ricordata sopra, *delle arie antiche e moderne*, fu aggiunta all'opera del P. Coferati⁴, "per maggior facilità di quegli, che non intendono le Note, e sanno tuttavia cantar le Arie sotto i nomi più volgari"; essa con le sue delucidazioni e con quelle appostevi dal D'Ancona, dà un avvio a poter identificare, quando che sia, qualcuna delle canzoni di cui il Pico ha trascritto le sonate. La *Cotognella*, la *Follia*, il *Gallo di Mona Fiore*, la *Girumetta*, la *Spagnoletta*, la *Tarantella* vi sono menzionati soltanto, ma per l'*Antururù* (il Pico scrive *Intururù*) apprendiamo che fu ricordato dal Redi fra le canzoni del tempo

polare ital. cit., p. 114 e sgg., e p. 117 nota 1, con ricca bibliografia. Tralascio di richiamare gli scritti che studiano le derivazioni moderne dalla famosa canzone e rimando invece, per la perfetta aderenza al tempo, a quanto ha scritto il TORREFRANCA, *Il segreto del Quattrocento* ecc. cit., pp. 34, 101-102, 136, ecc.

¹ È una delle dimostrazioni fondamentali del vol. del TORREFRANCA, *Il segreto del Quattrocento* ecc. cit.; si vedano in modo particolare le pp. 28 e 34, dove è data la definizione di *nito*.

² Cfr. la *Tabola dell'arie antiche, e moderne* ecc. in D' ANCONA, *La poesia popolare ital.* cit., pp. 497-99 cit.

³ *Iol*, p. 117, nota 1.

⁴ Fu proprio un'aggiunta, perchè l'edizione anteriore che ho sotto gli occhi (In Firenze, All' Insegna della Stella, 1675) ne è priva. E la sua presenza in una raccolta tutta di carattere spirituale non deve sorprendere, essendo ormai acquisito che le laude spirituali venivano cantate sopra melodie di canzoni profane. Cfr. D. ALALEONA, *Le laudi spirituali italiane nei secoli XVI e XVII e il loro rapporto coi canti profani* in "Rivista musicale italiana", XVI (1909), p. 1-54.

in un suo Capitolo¹, per la *Bergamasca* che suo nome volgare era *Lerullellu*, che il *Ballo di Mantova* diceva: *Amor fals'ingrato*, la *Moda: Chi vuol moglie la pigli*, e del *Ruggieri* ho parlato qui sopra. Fra il libretto del Pico e la *Tavola* che correda il volumetto del Coferati corrono ottant'anni; parecchie delle sonate in quello raccolte, godevano ancora favore a tanta distanza di tempo: questo è un dato positivo di evidente interesse.

Foriano Pico ebbe certo buon fiuto. Anche se non vogliamo crederlo autore delle musiche o di alcune delle musiche da lui messe insieme, non possiamo pensarlo un semplice "chitarrista", quale lo presenta il *Dizionario dei musicisti* dello Schmidl²; egli ha riunito delle sonate, le ha "intavolate", per la chitarra, vi ha fatto un'introduzione propedeutica mirando a un pubblico largo e vario, per accontentare il quale era necessario tenere presente anche il sacro, donde le tre *Letanie de' Santi* messe accanto alle sonate ordinarie profane.

È non senza significato, a questo proposito, che il solo esemplare oggi conosciuto del suo libretto sia stato posseduto da un convento, il cui nome scritto a penna si legge ancora sul frontespizio: *Pertinet ad Con. tum S. Anthimi*, con probabilità il convento toscano di questo nome, già abbazia fondata da Carlo Magno. Non però che solo in virtù delle *Letanie*, la raccolta abbia varcato la soglia del chiostro, chè, in quelle età passate, i religiosi coltivavano la musica anche profana e ne traevano diletto non meno dei secolari. Ma l'essere entrato in un convento, cioè in un luogo dove i libri erano solitamente tenuti di conto, messi a registro e custoditi, fu bensì la fortunata circostanza per la quale un esemplare si sia salvato dalla dispersione e dalla distruzione toccata ai rimanenti, andati certo, almeno nella gran maggioranza, nelle mani del popolo e del popolino. Questi erano libretti che, continuamente maneggiati da chi suonava, spesso passati da una persona all'altra, giungevano presto alla consunzione e, del resto, anche l'esemplare che abbiamo sotto gli occhi, reca qualche danno prodotto dall'uso, come si è detto descrivendolo.

La scelta della Stamperia di Giov. Francesco Paci da parte del Pico può essere altra conferma delle intenzioni di quest'ultimo nel comporre il libretto, della destinazione che voleva dargli. Quando si dice Stamperia Paci, si dice una di quelle stamperie napoletane - ve ne sono state sempre in ogni tempo³ - specializzate nell'allestimento di stampe destinate al popolo, gradite al popolo, dal popolo desiderate, contenenti componimenti narrativi in versi, "contrastì", canti lirici,

¹ Doveva quest'aria essere derivata da una di quelle *titolele* così ampiamente studiate dal TORREFRANCA e definite: "pure e semplici onomatopée musicali in apparenza cicalecci, ma, in realtà, imitazioni di strumenti", (Op. cit., p. 60). Le *titolele*, nella villota quattrocentesca, contrassegnavano il momento in cui aveva inizio la parte "nistica". Altra *titolele* sarebbe il *Lerullellu* della "Bergamasca".

² Opera cit., luogo cit.

³ F. NOVATI, *La storia e la stampa nella produzione popolare italiana*, Bergamo, Ist. Ital. d'Arti Grafiche, 1907.

dialettali o in lingua, spesso ristampe di edizioni anteriori¹. E il Pacì, cui Foriano Pico affidò le sue Sonate nelle "Intavolature messe spezzatamente", parecchie inedite e "tutte curiose", vi fece un grazioso frontespizio con incisione (fig. 1).

Nell'incisione si vede un suonatore di chitarra seduto in atto di suonare, con la mano sinistra sui tasti e la destra sulle corde, il piede sinistro su un basso sgabello, la gamba destra scostata e tirata indietro.

Il chitarrista - capelli ondulati lunghi fino al collo, copricapo piccolo a cupola bassa e falda rialzata su un lato, tunica ampia, corta al ginocchio - volge il capo a destra verso un putto faretrato che, uscito in volo di sotto un cortinaggio, reca un nastro a festone su cui si leggono le parole: NVOVE SONATE DI CHITARRA. Una colonna fa da elemento paesistico e reca in piccolo, sul basamento, la stessa figura di mano per la diteggiatura che si vede poi in grande nella pagina successiva.

Su qualche copertina dei componimenti del famoso Giulio Cesare Croce, si vede effigiata la figura di un cantimpanca che allude all'autore². Possiamo pensare che la xilografia ora descritta, rappresenti Foriano Pico o almeno accenni alla sua professione? È quanto vedremo dopo aver detto qualche altra cosa del nostro personaggio.

Lasciato il campo della musica e passando in quello della letteratura, troviamo che quando il Pitrè si volse a studiare le poesie popolari siciliane a stampa antiche e moderne, rimase colpito dal frequente comparire di un nome sul frontespizio di componimenti stampati quasi tutti a Napoli, tra la fine del Sei e i primi del Settecento: quello di un Foriano Pico fiorentino.

I componimenti erano "contrastì", siciliani tradotti in italiano, come quelli *della morte con l'ignorante* e fra *l'Estate e l'inverno*, oppure "storie", già originariamente in italiano, come quelle della *Regina Olipa*, di *Florio e Biancifiore*, di *Lucretia Romana*, di *Ginepra dell'Armieri*, degli *inganni del Demonio tentatore*, e questo fatto appunto, che col nome di un unico autore andassero "storie semiletterarie come le continentali, ed illetterate come le siciliane", stampate alla men peggio, voltate in italiano alla diavola, spinse lo studioso a cercare curiosamente notizie di lui, poi, rimasta infruttuosa ogni indagine, a mettere avanti una congettura: che l'autore fosse stato "o un fiorentino vissuto a Napoli digiuno affatto d'istruzione, o un nome stato scelto a far da padre a quanti componimenti uscissero dai tipografi napolitani, alle quali [sic] si fosse voluto

¹ Del Pacì così scrisse LORENZO GIUSTINIANI a p. 177 del suo *Saggio storico-critico su la tipografia del Regno di Napoli* (in Napoli, nella Stamperia di Vincenzo Orsini a spese del libraio Vincenzo Altobelli, 1793): "Giovan Francesco Pacì fu un buono stampatore e i suoi eredi tuttavia esercitano la stamperia in questa nostra capitale".

² La bibliografia completa di G. C. Croce si può vedere nel vol. di O. GUERRINI, *La vita e le opere di G. C. Croce*, Bologna, Zanichelli, 1879, pp. 327-504.

crescer fama e riputazione „. Concludeva, dopo avere definito il personaggio “ un Giano bifronte, un Proteo misterioso „: “ Altri dirà se e fino a qual punto mi apponga al vero nel pensar questo di Foriano Pico „¹.

L'invito ci sprona, e dacchè conosciamo già un aspetto del Pico, quello di editore e forse compositore di melodie popolari, non neghiamo che i titoli di Giano bifronte, di Proteo misterioso possono addirglisi, mentre non vediamo perchè si dovrebbe pensare a un nome posticcio, dal quale le tipografie napoletane traessero profitto per accrescersi fama e reputazione. E se il nome era tale che conferire reputazione e fama, come mai la persona sarebbe stata digiuna affatto d'istruzione? Il carattere tanto diverso dei componimenti pubblicati col medesimo nome, non poteva non colpire l'attenzione del Pitre e colpisce la nostra; anche disorientano un poco le formule, se così possiamo chiamarle, che accompagnano i loro titoli; ma un attento esame proprio di queste ultime potrà aiutarci a chiarire ciò che attualmente è confuso.

Distinguiamole per tipi, dando ad esse rilievo mediante il carattere corsivo:

I. - *Piacevole discorso, dove s'intende contrastare l'Estate e l'Inverno ecc. composto da FORIANO PICO fiorentino*. In Napoli, per il Monaco.

Historia esemplare di Lucretia Romana, composta e data in luce da FORIANO PICO fiorentino. In Napoli, per Nicolò Monaco.

Historia bellissima di Genevra degl'Armieri, composta, e data in luce da FORIANO PICO fiorentino. In Napoli, per il Paci.

Historia degli inganni del demonio tentatore composta e data in luce in lingua toscana da FORIANO PICO fiorentino, in quest'anno 1716. In Napoli, per Nicolò Monaco.

II. - *Contrasto della morte con l'ignorante. Nuovamente composto e tradotto in lingua toscana da FORIANO PICO*. Dallo Stampator Paci.

III. - *Istoria di Florio e Biancifiore composta da Francesco Pedrino romano, nuovamente ristampata e con somma diligenza corretta da FORIANO PICO*. In Napoli, per il Pittante, 1701.

IV. - *Historia della Regina Oliva, figlia di Giuliano Imperatore e moglie del re di Castiglia. Ad istanza ed esempio delle persone devote e timorate di Dio data in luce da FORIANO PICO*. [senza data e indic. bibliogr.]².

Il primo tipo sembra accennare a un autore; il secondo a uno che compone, ma traducendo; il terzo a un semplice editore, il quarto al cantimpanca-editore che fa stampare le storie popolari per spacciarle in piazza dopo averle recitate. Che cosa mai fu, dunque, questo Pico? autore, traduttore, editore, cantimpanca?

Il Pitre, che si era soffermato soltanto sull'autore e sul traduttore, aveva rilevato, sconcertato non poco, che i componimenti da quello dati come suoi, la *Storia del demonio tentatore*, il *Contrasto fra l'Estate e l'Inverno*, l'altro *della morte con l'ignorante*, erano invece traduzioni toscaneggiate, del resto pessime, di originali siciliani, e la prima forse, eseguita su una traduzione intermedia napoletana³. Potremmo aggiungere, da parte nostra, che non è opera

¹ G. PITRÈ, *Delle poesie popolari siciliane a stampa antiche e moderne*, pp. 243-286 del vol. *Studi di poesia popolare*, Palermo, Pedone-Lauriel, 1872. I giudizi riferiti sono alle pp. 252-254.

² Traggo la descrizione di queste stampe da PITRÈ, *ivi*, p. 252, 253, 259, 260.

³ *Ivi*, rispettivamente a pp. 252, 260, 52-53 e 256-259.



Fig. 1 – Frontespizio dell'opuscolo musicale del Pico.

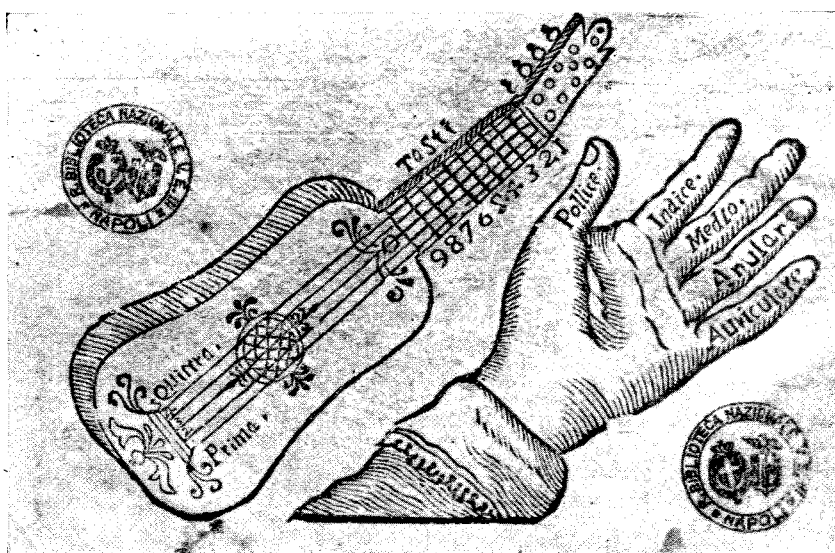


Fig. 2. – Tavola dimostrativa della diteggiatura.

del Pico neanche la *Ginevra degli Armieri* perchè questa, oltre a trovarsi nello stesso Seicento col nome di un Agostino Velletti, non apparteneva neppure a costui.¹

Ma non occorre continuare più oltre in questa indagine. Il vizio, se così vogliamo chiamarlo, era molto antico. Da sempre, cioè da quando si era cominciato a usare la stampa, era accaduto che giullari del tempo posteriore sostituissero il nome dell'autore col proprio, che una leggenda antica si riproducesse come *nuova* in anni più tardi, e via dicendo. Data la larghezza del fenomeno e la sua persistenza, dobbiamo pur ritenere che l'idea della frode fosse ben lontana dalla mente di questi buoni antichi, i quali sarebbero stati forse molto sorpresi di sentirsi dare del plagiatario e del prestanome². I punti di vista erano molto diversi, la proprietà letteraria, specialmente in fatto di stampe popolari, era concetto ancora di là da venire, e quel che si può ritenere è che allora urgesse proteggere di volta in volta solo la proprietà commerciale. Di qui la necessità di far scomparire ogni altro nome che costituisse un di più o, peggio, un pericolo di concorrenza.

Tornando al Pico, ora che conosciamo la sua stampa di Sonate che il Pitre non conobbe, e che ci fa risalire fino al 1608, siamo in grado di persuaderci che nella quasi totalità delle stampe di Storie, Contrasti ecc., per le quali fu tanto severamente giudicato, egli non ebbe parte diretta in quanto appartengono al Settecento, e che la presentazione di esse, fatta in modo più o meno arbitrario, va attribuita agli stampatori, tutti napoletani. Il Pittante, con l'*Istoria di Florio e Bianciflore*, gli fece fare buona figura, non così il Monaco con la *Lucretia romana*, il Demonio tentatore, il Contrasto fra l'*Estate e l'Inverno*, non così il Paci con la *Ginevra degli Armieri* e il Contrasto della *Morte e dell'ignorante*, raffazzonatissime tutte. Le edizioni anteriori, curate da lui dovettero probabilmente esserci, ma non le conosciamo oggi.

L'unica stampa che, al pari di quella musicale, può ritenersi curata dal Pico personalmente è la *Regina Oliva*, non solo per l'età alla quale può essere riferita — il Pitre la giudicò fiorentina del sec. XVII³ — ma per la formula che reca nel frontespizio: una di quelle solitamente usate da coloro che facevano stampare le produzioni sacre o profane di carattere popolare sotto la loro diretta cura, spesso "ad istanza", altrui, come nel caso in particolare.

Che gli editori napoletani continuassero, però, dopo la scomparsa del Pico, a valersi del suo nome, è segno che questi aveva goduto, godeva ancora popo-

¹ Cfr. G. GIANNINI, *La poesia popolare a stampa nel secolo XIX*, Udine, Istituto delle Edizioni accademiche, 1938, vol. I, p. 235-239.

² Sono le parole usate, in un grido di sorpresa e di protesta, da S. SALOMONE-MARINO in *Storie popolari in poesia siciliana riprodotte ecc.*, Bologna, Tip. Fava e Garagnani, 1875, p. 40.

³ *Studi di poesia popolare cit.*, p. 253, n. 1.

larità e favore. Trovo del resto, che Nicolò Maresca, napoletano fiorito circa la fine del Seicento, scrittore di commedie in dialetto, prese talvolta nelle sue produzioni lo pseudonimo di *Foreano Pica*¹. La somiglianza del nome è troppo evidente, per essere creduta casuale: la scelta del Maresca ebbe certo, essa pure, un significato di omaggio da una parte, e di auspicio di successo dall'altra.

Molte circostanze ci riconducono a Napoli, e l'attività del nostro personaggio è quasi tutta napoletana. Però, dopo le notizie qui raccolte intorno a lui, cade definitivamente la supposizione che fosse un napoletano.

Egli fu un fiorentino: quattro volte l'etnico si legge sui frontespizi della produzione che va col suo nome; due volte si parla in essi di "lingua toscana"; una "Storia", con ogni probabilità edita personalmente da lui, ha tutta l'aria d'essere un'edizione fiorentina; infine - e anche questo può testimoniare qualche cosa - di provenienza toscana è l'esemplare superstite della *Nuova Scelta di Sonate*.

Il trovare associati in lui il chitarrista-editore di musica e l'editore di testi letterari, consente di ritenere ch'egli sia stato un cantimpanca, circondato di una popolarità che pare abbia un po' resistito al tempo, cantimpanca non da strappazzo, anzi che sapesse il fatto suo e portando chitarra, tunica, copricapo come mostra la figura della xilografia che orna il suo libretto, suonasse, cantasse, recitasse tenendo con onore il suo ruolo e allietando il popolo del suo tempo. Nella raccolta di melodie e nelle Storie di cui abbiamo discorso dobbiamo vedere il suo repertorio o forse parte di esso.

CARMELINA NASELLI

¹ Si veda: PIETRO MARTORANA, *Notizie biografiche e bibliografiche degli Scrittori del dialetto Napolitano*. Napoli, Chiurazzi, 1874, a p. 293.

LA SOCIETÀ ITALIANA DI STORIA DELLE RELIGIONI

Nel settembre del 1950, nel corso dei lavori del VII Congresso internazionale di Storia delle religioni riunitosi ad Amsterdam, fu costituita un'Associazione internazionale per la Storia delle religioni (I. A. S. H. R.) = *International Association for the Study of History of Religions*, la quale chiese ed ottenne d'essere aggregata al Consiglio internazionale per la Filosofia e le Scienze dell'Uomo facente capo all'U. N. E. S. C. O.

Lo Statuto dell'Associazione prevede la costituzione di Società nazionali. L'Associazione è retta da un Comitato internazionale, che ne ha la direzione generale, e da un Consiglio esecutivo (nominato da detto Comitato) costituito in modo che tutte le Società a turno vi siano rappresentate.

Il Presidente del Comitato esecutivo è il Prof. Raffaele Pettazzoni, ordinario di Storia delle religioni nell'Università di Roma.

Che cosa è l'I. A. S. H. R., e che cosa sono le Società costituite o da costituirsi nel suo seno? La prima è un'organizzazione mondiale e le altre sono organizzazioni nazionali, aventi lo scopo di promuovere lo studio della Storia delle religioni mercè la collaborazione di quanti hanno interessi scientifici in questo campo.

L'I. A. S. H. R. organizza Congressi internazionali, pubblica gli Atti dei Congressi, incoraggia pubblicazioni d'interesse generale per la Storia delle religioni e cioè una Rivista internazionale, bollettini bibliografici ecc. Le Società cooperano ai fini dell'I. A. S. H. R. nell'ambito nazionale dei singoli paesi e hanno, al pari di essa, carattere puramente scientifico.

Nel quadro dell'Associazione internazionale, il 18 Aprile di quest'anno 1951, in una sala dell'Accademia dei Lincei a Roma, si è costituita la *Società Italiana di Storia delle Religioni*. Il 24 Novembre hanno avuto luogo la prima adunanza generale dei soci, l'approvazione dello Statuto sociale e, in applicazione di esso, l'elezione del Consiglio della Società. Questo è risultato composto dai seguenti professori: Raffaele Pettazzoni, ordinario di Storia delle religioni nell'Università di Roma, *presidente*; Uberto Pestalozza, già di Storia delle religioni nell'Università di Milano, *vice presidente*; Alberto Pincherle, di Storia del Cristianesimo

nell'Università di Roma, *segretario*; Giorgio Levi Della Vida, di Storia e Istituzioni musulmane nell'Università di Roma, *tesoriere*; Paolo Brezzi, di Storia del Cristianesimo nell'Università di Napoli, Giuseppe Furlani, di Assiriologia nella Università di Roma, Luigi Salvatorelli, di Storia della Chiesa nell'Università di Napoli, Giuseppe Tucci, di Religioni e filosofia dell'India e dell'Estremo Oriente nell'Università di Roma, Nicola Turchi, libero docente di Storia delle religioni e già professore nell'Università di Firenze, *consiglieri*.

La Società conta già oltre cinquanta Soci. Possono farne parte quanti hanno interesse allo studio storico delle religioni in genere e delle singole religioni in particolare. L'ammissione è deliberata dal Consiglio su domanda degli interessati, presentata da due soci.

In occasione della prima adunanza generale, il 24 Novembre, ha avuto anche luogo la prima riunione scientifica del sodalizio. Essa si è svolta nella sede dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'arte, a Palazzo Venezia, sotto la presidenza del Presidente neoeletto, prof. Pettazzoni, con la partecipazione di una trentina di soci, provenienti da varie città (Milano, Caserta, Catania, ecc.). Le comunicazioni, a ciascuna delle quali è seguita la discussione, sono state le seguenti:

O. FABIROL, *Anima alata e simbolismo dell'anima in Omero*.

E. ZOLLI, *Il tempo di Dio e il tempo dell'Uomo nel Salterio*.

U. PESTALOZZA, *La mitologia lunare nella religione preellenica*.

P. LAVIOSA, *Esiste il matriarcato?*

C. NASELLI, *Stampe e formule popolari sulla confessione dei peccati*.

M. MARCONI, *Morte e immortalità della Dea mediterranea*.

F. RIBEZZO, *La divinizzazione delle anime e i sacrifici di sangue nel testo etrusco della Mummia di Agram*.

La Società Italiana di Storia delle Religioni ha sede in Roma, presso l'Istituto di Storia delle Religioni - Città Universitaria - Facoltà di Lettere.

*

M. BASSOLS DE CLIMENT: *Sintaxis histórica de la lengua latina*. Tomo II, 1: *Las formas personales del verbo*. Barcelona, Escuela de Filología (Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Instituto Antonio de Nebrija), 1948, pp. XXXII + 663.

È questa la prima parte del secondo volume della monumentale sintassi storica latina che Mariano Bassols sta pubblicando sotto gli auspici dell'Istituto che porta il nome del più grande umanista spagnolo del sec. XV. Il primo vol., che vide la luce nel 1945 (vedine la recensione di G. Scarpat in "Paideia", II, 1947, 96-99), comprende la trattazione del genere, del numero e dei casi; il presente è dedicato alle forme personali del verbo. Altri volumi saranno dedicati agli aggettivi, pronomi e avverbi (I, 2), alle forme nominali del verbo (II, 2), alla proposizione (III), al periodo (IV), alla stilistica (V). Come si vede da questo piano di lavoro stabilito dall'autore (v. II, 1, p. VIII), si tratta di un'opera che costituirà un utilissimo repertorio di esempi oltre che di citazioni bibliografiche, poichè il B. ha travasato nel suo libro tutto o quasi tutto il materiale documentario che è contenuto nelle opere di sintesi finora pubblicate e d'altra parte ha utilizzato proficuamente quello studiato in monografie speciali e in articoli apparsi nelle varie riviste. Si offre così allo studioso la comodità di dominare in poche pagine la storia di una questione, di conoscere le soluzioni proposte, quelle definitivamente accettate e, a piè di pagina, tutta la letteratura sulla questio-

ne stessa (si vedano ad es. le pp. 71 sgg. sul verbo impersonale).

Per quanto riguarda questo volume, un altro pregio non indifferente è costituito dal fatto che l'A., adottando uno schema nuovo - almeno per quanto mi risulta - premette alla trattazione di ogni tempo e di ogni modo una diffusa disamina sull'origine e sull'evoluzione della forma in questione, mettendo così l'accento sulla necessità di studiare la costituzione morfologica delle voci verbali per rendersi conto delle loro funzioni e viceversa. L'A. inoltre segue l'evoluzione di ogni costrutto anche nelle sue sopravvivenze romanze, soprattutto - ed è comprensibile - del territorio iberico, per cui con esempi del "Cid", di Cervantes, del Lazarillo, di Calderón, di Berceo, etc. viene chiarito il vero valore di un imperfetto o di un futuro, di un impersonale o di un intransitivo. Ed anche questo non è piccolo pregio, poichè solo col riferimento ad usi moderni possiamo studiare molti aspetti del sistema verbale latino nella sua continuità storica. Di grande interesse non solo per i latinisti e i romanisti, ma per i linguisti in genere, è per esempio la pagina (77) in cui il B. trattando della costruzione personale e transitiva - diremmo meglio causativa¹ - di alcuni ver-

¹ È strano che il B. traduca Stat. Theb. VIII, 416 sg. [*stridentia*] *funda saxa pluunt* con *las hondas llueven* (prop. *lanzan*) *pedras*. Questa traduzione si giustifica solo se si tengono presenti edizioni antiche come quella del Dubner (1837), che hanno *fundae saxa pluunt* (il verso è così registrato anche dal Forcellini s. v. *pluo*). Ma in un'ed. più recente, quella del Klotz, usata dal B. come si deduce dall'indice, non c'è traccia di *fundae* neppure nell'apparato critico.

bi indicanti fenomeni atmosferici (costruzione che attestata a partire da Accio continua nello spagnolo, come dimostrano gli esempi di Cervantes che l'A. cita), mette in rilievo l'uso dei verbi spagnoli *anochecer* e *amanecer* riferiti a persona nel senso di *hallarse o llegar al empezar la noche o la mañana* (Quijote 1,41: *anochecen..... en Berberia y amanecen en las costas de España*). Si ha qui un uso che il B. dichiara "más curioso", e che in realtà, pur non risalendo direttamente al latino (non sono attestati casi di *advesperascit* o di *lucescit* riferiti a persona), è conseguenza di uno spostamento funzionale dovuto a un processo di sintesi fortemente espressivo¹. Ma qualunque sia la natura dei rapporti tra questa costruzione spagnola e similari costruzioni latine, rimane sempre il suo alto valore probativo nel campo della linguistica generale, se non proprio in quello della grammatica storica latina.

L'opera del B. non è tutta originale, ed era da aspettarselo, dato il suo carattere manualistico. Tuttavia si possono notare qua e là personali vedute e nuove interpretazioni. A proposito del perfetto, per es., mentre le grammatiche (Kühner-Stegmann, Schmalz-Hofmann) sogliono riunire nello stesso paragrafo esempi di perfetto indicante azione ripetuta nel passato e di perfetto indicante azione abituale nel passato, il B. (p. 255), invece, distingue nettamente un perf. *iterativo* (ch'egli considera una sottospecie del perf. aoristico *oggettivo*) da un perfetto *consuetudinario* (sottospecie del perf. aoristico *soggettivo*). In una frase, infatti, come "multi saepe militari sagulo opertum humi iacentem... conspexerunt" (Liv. XXI, 6, 7), il perf.

conspexerunt, anche perchè accompagnato da *saepe*, acquista un valore preminentemente iterativo che si sovrappone - ci sembra - senza annullarlo del tutto allo stesso valore "consuetudinario"; sicchè quell'esempio di Livio apparirà molto diverso da un altro, poniamo, come "si quid ab illa petii, nunquam mihi negatum" (Petronio, 61, 8) (p. 251).

Non siamo d'accordo però su quanto l'A. dice a proposito della costruzione riflessiva greca (p. 47): "en éste [cioè nel greco] puede usarse indistintamente la voz media o la construcción reflexiva para expresar que l'acción recae sobre el sujeto ya directamente (λούεσθαι o λουεῖν [sic!] ἑαυτόν, LAVARSE) ya indirectamente (παρασκευάζεσθαι o παρασκευάζειν ἑαυτῷ, PREPARAR PARA SÍ) etc.". Mi pare che qui il B. falsi un po' la prospettiva storica del fatto linguistico, poichè in origine non si usavano *indistintamente* le due costruzioni, "medio" e "attivo + pron. riflessivo", perchè la seconda è un'innovazione della prosa attica che del resto non ebbe molta fortuna e andò scomparendo a vantaggio della forma più espressiva "medio + pron. riflless." (v. Stahl - *Krit.-hist. Syntax d. griech. Verb.* p. 66, ed ora Schwyzler - *Gr. Gr.* II, p. 235 sg.). Così pure non mi sembra esatta (165 sg.) la suddivisione dell'aspetto "non durativo", in momentaneo, ingressivo, terminativo: non sono momentanei anche l'ingressivo e il terminativo? Sarebbe preferibile suddividere in: a) momentaneo vero e proprio, b) moment. ingressivo, c) moment. terminativo. Quanto agli intransitivi con significato passivo, non oserei affermare con l'A. che verbi come *veneo* e *pereo* "se usano sempre in la prosa clásica con la acepción pasiva" (p. 43). Per *veneo* va bene, per quanto si potrebbe, almeno in certi casi, identificare col nostro "si vende", del senso di "è in vendita", (intransitivo di stato) piuttosto che di

¹ Sulla scorta del Cejador e del Bello il B. crede che non "existan ejemplos de esta construcción en las restantes lenguas modernas...". Nei dialetti siciliani essa è però frequentissima e viva e, credo, indipendente da modelli spagnoli.

è "venduto"; ma per *pereo* mi pare esagerato: è come dire che *fio* è sempre il passivo di *facio* o che in greco *καίμαι* è sempre il passivo di *τίθημι*. In Cic. *Catil.* II, 21, per es., *perire, perituros, pereant* sono passivi? E non si riesce poi a capire come il B. (ibid.) possa pensare o dove abbia letto che *pereo* è una forma perifrastica e deriva da *pess(um) eo*; e come possa con tanta sicurezza affermare (p. 471) che il *si* lat. è legato al greco *εἰ* da una "estrecha conexión etimológica".

Sull'uso dell'indicativo con valore di imperativo (p. 415 sgg.) penso che non si possa escludere del tutto il valore parentetico di forme come *audis* e soprattutto *vides*; una frase come (*Hist. Apoll.* 14) "et ait: bone rex, vides, ecce cui tu benignitatem..... ostendis, bonis invidet, etc.", si può intendere: "buon re, ecco - tu lo vedi - colui a cui tu mostri etc."; *vides* può essere interpretato come interrogativo o come indicativo vero e proprio, in quanto enuncia in maniera quasi oggettiva una constatazione, in funzione di frase incidentale, ma non come un indicativo con funzione d'imperativo derivante da quella interrogativa. Come spiegare il passaggio interrogativo-imperativo? Tanto più che lo stesso B. (416) scorge in *vides* una funzione avverbiale asseverativa (i en verdad!) e questa in nessun modo può svilupparsi dalla funzione interrogativa¹.

Una certa confusione poi mi pare che ci sia nella traduzione latina che il B. fa di due esempi greci (p. 267): si dovrebbe intendere "ac postquam venerant (lit. venerunt, e non *veniebant*)", e "Panormum redierunt unde solverant (lit. solverunt)", piuttosto che "P. redierunt (lit. redibant) unde solverant".

¹ Nella nota 14 è detto (a proposito di *Hist. Apoll.* 29) che alcuni editori come il Riese sostituiscono *audis* con *audio*. Ma nel testo del Riese (2^a ed. 1893) c'è *audt* e nell'apparato critico *audis*. Sarà *audio* una svista del Bassols?

La bibliografia, aggiornata e ricchissima, è un'altra prova dell'ampia informazione del B., che pare domini con sorprendente facilità un campo così vasto. È sfuggita tuttavia qualche inesattezza: l'*Indogerm. Grammat.* del Hirt fu finita di pubblicare nel 1937, non nel 1934; il saggio del Wistrand sul passivo è del 1941; la sintassi castigliana del Keniston del 1937; la *Grammatik* del Diez del (1876-)1877, non del 1887. Inoltre gli *Éléments* del Bourciez avrebbero potuto esser citati nella 4^a ed. (1946), in cui le aggiunte (pp. 723-744), dovute a Jean Bourciez, costituiscono un utilissimo supplemento e miglioramento del testo della 3^a ed. Anche la 2^a ed. (1936) della *Lateinische Umgangssprache* del Hofmann è più ricca e aggiornata della 1^a citata dal B. Così pure la *Syntaxe* del Riemann è citata nella 6^a ed. (1920) e non nella 7^a (1927, rist. 1942) che contiene utili precisazioni dell'Ernout; l'*Introduction* del Meillet nella 5^a (1922) e non nella 7^a (1934) o nell'8^a (1937) curata dal Benveniste; il Ducange in quella del 1733-36 e non in quella di Niort del 1883-87. Non vedo inoltre citato lo studio del Jenssen sul perfetto (Köbenhavn 1941), nè le *Vermischte Studien zur lateinischen Sprachkunde und Syntax* del Löfstedt (Lund 1936); e trovo alquanto stano che gli articoli del Ribezzo (p. 5) e del Gandiglio (p. 10) siano citati in francese anziché in italiano, lingua in cui furono scritti.

Qualche errore non rilevato nella "fé de errata": Nüremberg per Nürnberg (p. XXIX); *die* per *der* nel titolo dell'opera del Siegert (XXXI), ἀγείν per ἄγειν (12), Gobelentz per Gabelentz (18), *panaeg.* per *paneg.* (53), impersonal per personal (79 r. 4), στ' ἄν per ἔστ' ἄν (170), *tendeo* per *tendo* (210 n. 31), pluscuamperfecto per perfecto (268 r. 4 dal basso), *statum* per *statutum* nell'es. di Cic. *epist.* 4. 2. 4. (276), *suassisse* per *suasisse* (292); il passo delle Troiane (p. 263) è ai vv. 581-2 e non 850.

Mi sono indugiato a fare qualche osservazione particolare solo perchè giurico che l'opera, andando per le mani dei nostri studenti di filologia classica, risponderà pienamente allo scopo prefisso, che è quello di "ofrecer una visión de conjunto sobre los problemas más importantes actualmente planteados en el campo de la sintaxis de la lengua latina" (p. VII), soprattutto ora che la grammatica del Leumann-Hofmann è da tempo esaurita e mancano in Italia i grandi lavori di sintesi; tali osservazioni d'altra parte per nulla sminuiscono i pregi di chiarezza e di precisione del volume del B., che fa onore alla scienza spagnola.

Chiudono l'opera tre indici: uno dei concetti (a cura di Juan Bastardas Pàrrera), uno degli autori classici ed uno degli autori romanzi, con l'indicazione dei passi studiati nel testo.

FILIPPO DI BENEDETTO

PIERRE FABRE: *Saint Paulin de Nole et l'amitié chrétienne*. Paris, E. de Boccard, 1949, in 8°, pp. XX-396.

Siamo lieti che uno studioso come Pierre Fabre, che unisce a rigidità di metodi filologici finezza di gusto, abbia fatto oggetto di suoi recenti studi un poeta quale Paolino da Nola, il quale, pur avendo avuto numerosi cultori dal Lebrun all'Hartel al Labriolle al Baudrillart al Rizza, offre ancora larghe possibilità per una più approfondita ricostruzione della sua singolare personalità di poeta e di prosatore.

Il Fabre cerca di dare una visione organica di uno dei motivi più emergenti della psicologia e dell'arte di Paolino, che trova più aperta e immediata corrispondenza con la spiritualità cristiana, cioè l'amicizia.

Lo studio del Fabre non si limita a darci pagine vive e piene di interesse

sulla personalità di Paolino, ma allarga la sua indagine sui vari corrispondenti; cosicchè non solo scrittori ben noti, come Sulpicio Severo e Ausonio, vengono presentati sotto nuovi aspetti, ma anche personaggi di secondo piano, come Crispiniano, sono resi noti al lettore pur attraverso poche pagine (203-208).

Il Fabre, pur avendo di mira un particolare aspetto della personalità di Paolino, raggiunge notevole organicità: infatti l'analisi sull'amicizia è accompagnata da indagini sulla dottrina dogmatica ed etica, a cui si aggiunge un moderno aggiornato studio sul lessico, prezioso contributo per la conoscenza di quella lingua cristiana, che andava arricchendo i suoi mezzi espressivi per la pressante esigenza di esprimere l'interiorità, approfondendo sentimenti quali l'amore, la carità, l'amicizia, sotto la nuova luce del Messaggio di Cristo.

Il libro ci dà, infine, larghi passi di traduzione così delicata e aderente alla spiritualità di Paolino, da giustificare pienamente la generale aspettativa di una traduzione completa delle opere di Paolino da parte del Fabre.

MARIA GENNARO

WALTER BINNI, *Tre liriche del Leopardi*, Lucca, Casa Editrice "Lucenia", 1950, pp. 58.

In questo suo nuovo studio Walter Binni ribadisce e chiarisce il pensiero già espresso nelle pagine della *Nuova poetica leopardiana* (Firenze, Sansoni, 1947). Leopardi non è soltanto poeta dell'idillio, come il Figurelli ha voluto far credere (*G. L. poeta dell'idillio*, Bari, Laterza, 1941), ma è poeta di più vaste e compiute ispirazioni; e non è davvero utile né necessario "buttare a mare tre quarti della poesia leopardiana" (come dice G. Natali, *Corso e ricorso della lirica leopardiana*, Roma, A. Signorelli, 1948). Una nuova poetica

leopardiana comincia con il *Pensiero dominante*, è un tono nuovo che si caratterizza per il "distacco dal vagheggiamento idillico". La nuova poesia non nasce dall'amore per la Fanny, "ma - diceva il Binni nel suo primo lavoro - trova in questo amore e nella sua coscienza poetica i caratteri nuovi, eroici, combattivi che contraddistinguono tutta la nuova poetica nelle sue successive realizzazioni". Nel lavoro più recente, lo stesso a. chiarisce che "con il *Pensiero dominante* si inizia una nuova fase dello svolgimento poetico del Leopardi, si attua una nuova poetica con propri caratteri e con proprie linee costruttive, questa poetica si appoggia ad un atteggiamento combattivo, eroico, intensamente *personale*, di un Leopardi cosciente sempre più del valore del proprio mondo interno e deciso ad affrontare il presente, ad affermarsi romanticamente con la propria certezza sentimentale e filosofica". Nasce, dunque, una nuova (forse potremmo dire rinnovata) poesia, spirante da "una poetica della personalità e del presente". Si sono salvati, così, da una immeritata condanna i cosiddetti canti dell' "amore fiorentino", che importeranno, come conseguenza e sviluppo tematico, i canti successivi fino alla *Giusticia*.

La squisitezza, la preziosità di questo libretto ci sembra, però, di poterla ravvisare nel commento scarnificatore delle tre liriche, *Il Pensiero dominante*, *Amore e Morte*, *A sé stesso*: un commento in cui si coglie l'essenziale per l'intendimento della poesia.

C. MUSUMARRA

GAETANO MARIANI: *Federico De Roberto narratore*. Roma, Editrice "Il Sagittario", 1950, in 8°, pp. 71.

Non abbiamo ancora quella monografia che sarebbe dovuta alla memoria

del terzo dei grandi narratori catanesi dell'Ottocento. Artista umbratile e disdegnoso del favore popolare, il De Roberto rimase in disparte in vita; "post mortem" fu menzionato in opere generali, parzialmente studiato in articoli di giornali e riviste. (Mentre scrivo questa recensionetta, leggo, quasi in tutto consentendo, le quattro o cinque pagine, argute ed eque, che gli dedica Gino Raya nella sua recente ampia storia del romanzo italiano). Ma un libro che faccia conoscere l'uomo nobilissimo, che della letteratura fece la sua ragione di vita, il giornalista, il romanziere, il novelliere, il drammaturgo, lo psicologo, lo storico, il critico, l'erudito innamorato della sua Catania, il poligrafo insomma (che non vuol dire "dilettante", quando lo scrittore di molte cose è uno studioso probo e serio com'egli era), non è stato neppure tentato... salvo che in qualche dissertazione di laurea, rimasta inedita.

Un bel capitolo, certo il più importante, di tal vagheggiato libro è questo ben meditato saggio del Mariani, al quale nuoce soltanto il cadere talvolta in quella ipercritica, che dice e non dice, afferma e nega, loda e biasima a un tempo, cerca il pelo nell'uovo, e alla quale sogliono indulgere i giovani per tema di esser tacciati di troppo facili entusiasmi.

In sostanza, il Mariani dice che la narrativa del De Roberto, storicamente, "segna in Italia il difficile momento in cui il naturalismo si spegne nello psicologismo, l'attimo tormentoso del naturalismo psicologico, quando alla insufficienza dell'esperimento naturalistico si tenta di opporre un diverso mondo: quello della psiche non romanticamente ritratta, ma naturalisticamente esplorata con assidua pazienza" (p. 9). La narrativa del De Roberto, pur oscillando tra naturalismo zoliano e psicologismo bourgettiano, "nei suoi momenti sicuri giunge a una conciliazione felice operata

in direzione che rimane sempre criticamente riflessiva, ma s'arricchisce, a volta a volta, di quella "serietà di propositi", che il Croce riconobbe come prova di nobiltà letteraria (ivi).

Nella prima parte del saggio, il Mariani tenta un esame complessivo di tutta la narrativa derobertiana, isolando, oltre *I Vicerè* (1894), *L'Illusione* (1891), perché in questo romanzo lo scrittore riesce per la prima volta a esprimere artisticamente l'introspezione psicologica.

Lettura dei "Vicerè", è intitolata la parte centrale, la più impegnativa, del saggio, quella dove l'analisi è più attenta e sottile. Il Mariani evidentemente ammira il capolavoro del De Roberto; ma, per quella benedetta paura che hanno i giovani di entusiasinarsi troppo, per non compromettersi, oscilla e pendola tra lode e biasimo, sino a contraddirsi. Così, mentre a p. 40 confessa che il De Roberto "ha saputo mirabilmente condurre su un duplice piano una duplice storia: la storia d'Italia nel suo momento conclusivo e la piccola storia dei Vicerè, delle loro passioni, delle loro lotte, del loro disfacimento", ecc. ecc., a p. 45 lamenta una "imperfetta fusione tra la storia d'Italia e la storia della famiglia"; e a p. 51, dopo aver notato che "l'angosciosa solitudine di ognuno dei Vicerè finisce col creare tanti piccoli mondi ai quali corrispondono altrettante vicende", dice a poche righe di distanza che "i personaggi dei *Vicerè* si condizionano a vicenda, e se di tratti si può parlare, occorre sempre ch'essi siano visti l'uno accanto all'altro", ché "isolati, perdono quel pathos che è il loro ritmo vitale".

Nella terza parte, il Mariani spiega che *I Vicerè* non valsero a indicare una via nuova all'arte del De Roberto. Ma non basta un capolavoro alla gloria d'un artista?

Tutto sommato è, questo del Mariani, un lavoro intelligente, il quale dà bene

a sperare di futuri più ampi lavori, che certo non mancheranno, e diligentissimo: egli ha saputo abilmente valersi di 22 lettere inedite del De Roberto a Domenico Oliva, e nella nota bibliografica finale ha elencato le prime edizioni delle opere e i molti scritti sparsi sul suo Autore ("multa, sed non multum").

GIULIO NATALI

MICHELE CATALANO, *Giovanni Alfredo Cesareo*, estr. da "Messana", 1951.

Questa commemorazione di G. A. Cesareo nel decennale della sua morte è divisa idealmente in due parti, le quali riguardano rispettivamente l'opera poetica e l'opera critica di lui. L'una esamina la vena disuguale e capricciosa del Don Juan, addita "gli stessi difetti di intermittenze artistiche", nelle seguenti raccolte, ed esalta i *Colloqui con Dio*, che nel dolore per la morte del figlio attingono vette di autentica poesia. L'altra - secondo il giusto parere del Catalano - dà la maggior misura dell'ingegno del Cesareo, il quale diede ottime prove sia come filologo e ricercatore, sia come critico estetico e psicologico. Precisa la rievocazione dell'atteggiamento del Cesareo rispetto alle *Fonti dell'Orlando furioso* del Rajna, prima aspramente avverso e infine più rispettoso. Questo discorso, per altro, concilia la serenità della critica con la simpatia della rievocazione, la sensibilità letteraria con quella morale e civile.

G. R.

ALFREDO GARGIULO, *Scritti di estetica*, a cura di Manlio Castiglioni, Firenze, Le Monnier, 1952, pp. 407.

Forse sarebbe stato il *Libro delle Arti*, vagheggiato negli ultimi anni della sua vita, a dare una completa visione delle

teorie estetiche di Alfredo Gargiulo, e a soddisfare quella esigenza di compiutezza che lo stesso critico sentì sin da quando, nel 1902, stendeva ampie note intorno ai *mezzi di espressione*, alla *conoscenza immediata*, e ad altre questioni, che non furono mai, purtroppo, organicamente riassunte in unico volume. Questo volume ha lodevolmente tentato di ricostruire Manlio Castiglioni riunendo alcuni tra i più significativi scritti del Gargiulo, la gran parte inediti; fatica condotta con amore e sagacia, che pone in rilievo la continuità di un pensiero chiaro, personale, meditato, antiretorico, come fu quello del Gargiulo.

Si dovrebbe cominciare dall'appen- dice, dove sono riprodotti brani dai manoscritti del 1902, per esaminare lo svolgimento di quel pensiero (che non è poi uno svolgimento, ma piuttosto una insistenza). In verità alle basi teoriche, frammentariamente ed episodicamente gettate, seguono le occasioni per tornare sull'argomento, sotto forma di recensioni, di articoli, di rubriche giornalistiche, dove il pensiero brillantemente si sgretola disperdendosi in mille limpidi e scintillanti rigagnoli. Infatti, insieme con la unità di pensiero, appare, da questo libro, anche la incapacità dell'autore a uno studio di vasto respiro e di impostazione dottrinarla.

In generale il Gargiulo rifugge dalle tesi avanzate e rivoluzionarie, come dalle ampie sintesi teoriche, ripiegando sul particolare, che è poi un bisogno di inserire ogni cosa a suo luogo e adattare ad ogni arte i suoi mezzi espressivi, e ad ogni critica dare i suoi mezzi di intendimento. (Si pensi alla riluttanza dimostrata davanti a certe teorie critiche del Flora - che accostavano la musica alla poesia e volevano criticare la poesia in termini musicali - definite, nel 1926, "sfogo polemico senza conseguenze"). Analogamente la chiarezza dell'opera d'arte è condizione essenziale

per la sua esistenza, onde "l'immagine poetica non espressa con le parole, o pronunziate effettivamente o sentite nell'audizione interna, manca della determinatezza e della chiarezza cui deve aspirare per essere parte in un *mezzo di espressione*".

L'arte bisogna cercarla là dove essa si trova, cioè nelle opere; questa affermazione, in un critico del primo Novecento, fu certamente tra i primi sintomi delle conquiste del secolo. Ma il Gargiulo ha una speciale sensibilità per temperare tutte le intransigenze e, soprattutto, per infrenare le avventure, ed è per questo che lo stesso studio del "particolare", rientra subito nel generale: "nella vera opera d'arte tutti i dati quantitativi sono assorbiti".

Della poesia e dell'opera poetica il Gargiulo si mostra intenditore finissimo. Già nel discorso sui *Mezzi di espressione* troviamo un'analisi minuta della genesi della poesia, studiata in tutte le sue forme e in relazione alla parola che la esprime, ma più che le teorie elaborate sono da rilevare alcuni giudizi sparsi qua e là nei diversi scritti. Uno di essi basta, da solo, a dire non solo dell'acutezza critica ma anche della forza polemica dell'a.; è un giudizio sulla *Divina Commedia*: "Si tratta di vere effusioni di orrore contro l'eternità del patimento non solo, ma anche forse più, contro l'eternità del gaudium... mostruosità disumana dell'eternità senza cambiamento, assunta per fede, a riscontro della strapotente umanità terrena del poeta". Ora, a parte il discutibile contenuto pseudo-teologico della proposizione, non si può fare a meno di rilevarne la stragrande efficacia, rappresentativa del tormento morale di Dante che, svuotato di ogni religiosità ortodossa, rimane in tutta la sua umana tragicità. Qui, però, il critico confessa di non adeguarsi ai precisi doveri del suo ufficio, ma di esporre soltanto i dati di una "reazione", senza "risultato criti-

co „, e questa è rara onestà. Infatti il critico, per leggere con disposizione critica, deve avere “ l'animo in pace „; e a questo proposito vale citare le parole del Poe in merito alla ricerca della verità: “ Nell' inculcare una verità noi abbiamo bisogno di severità piuttosto che di fioritura del linguaggio. Dobbiamo esser semplici, precisi, tersi. Dobbiamo essere freddi, calmi, non impressionabili. In una parola, dobbiamo essere in tale stato che, per quanto è possibile, sia l'esatto opposto di quello poetico... „ (in *The poetic principle*).

Le discordanze dalle teorie crociane sono note ed evidenti, ma anche le concordanze. Di certo il Gargiulo (e non lui soltanto, né soltanto nel 1936) non poteva concordare col Croce nel definire i *Promessi Sposi* “ da cima a fondo un racconto di esortazione morale „, e additava gli “ sviluppi paradossali „ di certe teorie. Ma il Croce non si stanca di chiarire i suoi concetti, e fin nell'ultimo fascicolo dei *Quaderni della “ Critica „* (settembre 1951) a p. 29 leggiamo queste parole che sono indicative, sebbene non riguardino il Gargiulo,

di certe concordanze e anche del desiderio di chiarificazione: “ Voglio soltanto chiarire che quando io dico che tutto dipende dalla personalità del poeta fo coincidere il senso della parola *personalità* con quello di *opere* (il poeta è niente altro che la sua poesia)... e circa l'obiezione che, a furia di individualizzare, l'opera potrebbe uscirne polverizzata e ridotta al singolo verso o alla singola parola, non ci vuol molto a comprendere che l'opera è da intendere nella sua organica unità che le dà l'esistenza effettiva „.

Gli scritti di estetica di Alfredo Gargiulo, così opportunamente riuniti e additati a una più meditata attenzione degli studiosi, saranno certamente ridiscussi e proporranno nuove proficue indagini alla rinnovata coscienza estetica di questi ultimi anni. Essi non sono oggi “ attuali „, ma, chissà, potrebbero diventarlo tra qualche lustro, in virtù di certi ricorsi filosofici e di certi assestamenti di pensiero.

CARMELO MUSUMARRA

RIVISTE RICEVUTE IN CAMBIO

- Acme, Milano
 Aevum, Milano
 Akademie der Wissenschaften, Wien
 Akademie der Wissenschaften, Mainz
 Akademie der Wissenschaften, Göttingen
 Akragas, Agrigento
 American Philological Association University, Minnesota
 Anales de Historia Antigua, Buenos Aires
 Anales de Linguística, Mendoza
 Anales del Instituto de Historia, Universidad Nacional de Cuyo
 Anales de la Universidad de S. Domingo
 Annales, Paris
 Annales de la Faculté des Lettres d'Aix
 Annales des Lettres, Science et Arts, Nice
 Annales de l'Université de Paris
 Annales Littéraires de France - Comptes, Besançon
 Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa
 Annali del Museo Pitagorico, Palermo
 Annali Triestini, Trieste
 Année Philologique, Paris
 Annuario dell'Accademia d'Ungheria, Roma
 Annuario dell'Istituto Ungherese di Storia dell'Arte, Firenze
 Antiquitas Hungarica, Budapest
 L'Antiquité Classique, Louvain
 Anzeiger Akademie der Wissenschaften, Wien
 Arsbekantnisse, Bulletin de la Société Royale des Lettres, Lund
 Arbor, Madrid
 Arché, Bologna
 Archiginnasio, Bologna
 Archiv des Historischen Vereins des Kantons, Bern
 Archivio della Società Romana di Storia Patria, Roma
 Archivio per l'Alto Adige, Bolzano
 Archivio Storico Lombardo, Milano
 Archivio Storico Messinese, Messina
 Archivio Storico per la Calabria e Lucania, Roma
 Archivio Storico per la Sicilia Orientale, Catania
 Archivio Storico per le Province Napoletane, Napoli
 Archivio Storico provinciale, Benevento
 Archivio Storico Siciliano, Palermo
 Archivio Veneto, Venezia
 Archivo Espanol de Arqueología, Madrid
 Archivo Espanol de Arte, Madrid
 Atti dell'Accademia Peloritana, Messina
 Atti e Memorie dell'Accademia "Petrarca", di Lettere, Arti e Scienze, Arezzo
 Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria di Modena
 Atti dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo
 Archivum Franciscanum Historicum, Firenze
 Athenaeum, Pavia
 Atti della Reale Accademia delle Scienze di Torino
 Atti e Memorie dell'Accademia degli Arcadi, Roma
 Basler Zeitschrift, Basel
 Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana, Palma de Mallorca
 Boletín de l'Istituto de Filología, Santiago de Chile
 Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata, Roma
 Bollettino dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte, Roma
 Bollettino delle pubblicazioni Italiane, Firenze
 Bollettino Ligustico, Genova
 Bulletin de la Classe de Lettres et des Sciences morales et politiques, Académie royale de Belgique, Bruxelles
 Bulletin de la Faculté de Lettres de Strasbourg
 Bulletin of Fine Arts, Boston
 Bollettino della Commissione archeologica, Roma
 Bollettino Senese di Storia Patria, Siena
 Bollettino Storico Pistoiese, Pistoia
 Calabria Nobilissima, Cosenza
 Città di Milano, Milano
 College Art Journal, Cleveland
 Comparative literature, Eugene (Oregon)
 Convivium, Bologna
 Cronache culturali, Madrid
 Cuadernos de Historia de Hispania, Buenos Aires
 Cultura Universitaria, Caracas
 Deutsche Vierteljahrs Schrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Stuttgart
 Deutsches Archäologisches Institut, Frankfurt
 Dioniso, Siracusa
 Emerita, Madrid
 Eos, Warszawa
 Eranos, Upsala
 Estudios Románicos, Barcellona
 Estudios germanicos, Buenos Aires
 Etudes Germaniques, Paris
 Etudes slaves et roumaines, Budapest

- Facoltà di Lettere dell'Università di Bologna
 (cambio con la collana di "Studi e ricerche")
 Filosofia, Torino
 (Le) Français Moderne, Paris
 Germania, Berlin
 Giornale Storico della letteratura ital., Torino
 Historische Zeitschrift, München
 Humanitas, Brescia
 Humanitas, Coimbra
 Idea, Roma
 Is, Istanbul
 Cronache Culturali, Istituto Italiano di Cultura,
 Madrid
 Bollettino dell'Istituto Storico artistico Orvie-
 tano, Orvieto
 (L') Italia che scrive, Roma
 Italica, Evanston
 Janus Pannonius, Roma
 Jornadas, Tucuman
 Journal of Roman Studies, London
 Laval théologique et philosophique, Québec
 Letterature moderne, Milano
 Lettere Italiane, Arona
 (Les) Lettres Romanes, Louvain
 Litteraria Historica Slovaca, Bratislava
 Marsyas, New York
 Memorie e Rendiconti dell'Accademia di Scienze
 Lettere e Arti, Acireale.
 Messina, Messina
 Miscellanea Franciscana, Roma
 (Le) Mois d'Ethnographie Française, Paris
 Nachrichten der Akademie der Wissenschaften
 zu Göttingen
 (La) Nouvelle Clio, Bruxelles
 Nouvelle revue de Bretagne, Rennes
 Oesterreichische Zeitschrift für Volkskunde,
 Wien
 Pantheon, Roma
 Filosofia, Mendoza
 Phoibos, Bruxelles
 Psychologiskí Sborník, Bratislava
 Rassegna Storica del Risorgimento, Roma
 Rendiconti morali dell'Accademia dei Lincei,
 Roma.
 Rendiconti dell'Istituto lombardo di Scienze e
 Lettere, Milano
 Rendiconti dell'Accademia di Archeologia,
 Lettere e Belle Arti, Napoli
 Revista de la Faculdade de Letras, Lisboa
 Revista de Estudios Clasicos, Mendoza
 Revista de Estudios Políticos, Madrid
 Revista de Filosofia, Madrid
 Revista de la Facultad de Humanidades y Cien-
 cias, Montevideo
 Revista de las Indias, Bogotá
 Revista de la Universidad de Buenos Aires
 Revista de la Universidad de Antioquia
 Revista Espanola de Derecho Canónico, Madrid
 Revista Nacional de Cultura, Caracas
 Revista Portuguesa de Filosofia, Braga
 Revue Archéologique, Paris
 Revue de L'Université de Bruxelles, Bruxelles
 Revue des Etudes Anciennes, Bordeaux
 Revue d'histoire comparée, Budapest
 Revue du Moyen Age Latin, Strasbourg
 (Il) Risorgimento, Milano
 Rivista di Archeologia Cristiana, Roma
 Rivista di Studi Liguri, Bordighera
 Romanistisches Jahrbuch, Amburgo
 Saeculum, München
 Samnium, Benevento
 Schweizerisches Archiv für Volkskunde, Basilea
 Scriptorium, Bruxelles
 Studi di filologia italiana, Firenze
 Studi Francescani, Firenze
 Studi Medievali, Torino
 Symbolae Osloenses, Oslo
 Tesauro, Udine
 Transactions and Proceedings of the American
 Philological Association, University of Min-
 nesota
 Trabalhos de Antropologia e Etnologia, Oporto
 Universidad de Buenos Aires (cambio con tutte
 le pubblicazioni della Facoltà di Lettere)
 Universidad de Antioquia, Medellin (Colombia)
 Universidad de Filosofia y Letras, La Habana
 Verbum, Rio de Janeiro
 Wiener Zeitschrift für Philosophie, Psychologie
 Pädagogik, Wien
 Yale Review, New Haven
 Zephyrus, Salamanca
 Zeitschrift für Philologische Forschung, Meise-
 nheim-Glan W. G.
 Zeitschrift für Volkskunde, Vienna

Prof. GUIDO LIBERTINI, *Dirett. resp.*
 Autoriz. 6-VII-1948 del Trib. di Catania
 n. 25 del Registro giornali e periodici
 Finito di stampare il 28 Febbraio 1952
 Stab. Tip. "LA CARTOTECNICA", - Catania
 Composizione a mano

ATTIVITÀ DELLA BIBLIOTECA

Estratto dal Bilancio Consuntivo dell'anno 1950-51, approvato dal Consiglio della Facoltà di Lettere e Filosofia.

Acquisto libri e riviste	L. 1.686.245,—
“ Sicularum Gymnasium „	„ 1.038.755,—
Cancelleria e rilegature	„ 193.326,—
Arredamento	„ 299.300,—
Conferenze	„ 35.000,—
Luce elettrica, Telefono e Spese Postali „	201.761,—
Varie	„ 176.469,—

Tra le conferenze di illustri studiosi, promosse dalla Facoltà, sono da notare :

ANDRÉ PIGANOL, del Collegio di Francia, ha parlato su “ La civilisation romaine en Gaule „.

MAURICE GENEVOIX, de l'Académie Française, ha parlato su “ Un romancier rencontre ses personnages „.

J. H. WASZINK, dell'Università di Leiden, ha parlato su “ Cristianesimo e Filosofia nei primi tre secoli della Chiesa „.

Durante lo stesso anno accademico la Biblioteca ha avuto l'incremento di 1186 volumi ; si è continuato l'aggiornamento delle Riviste e il completamento delle Collezioni di classici.

La Biblioteca è stata frequentata da circa 150 studenti e studiosi al giorno, e in media sono stati dati in lettura 200 volumi al giorno.

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA
BIBLIOTECA DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

PUBBLICAZIONI

- 1) STEFANO BOTTARI: L'architettura della Contea
- 2) CARMELO MUSUMARRA: La prima raccolta di canti popolari siciliani L. 800
- 3) BRUNO PANVINI: Giraldo di Bornelh „ 800
- 4) STEFANO BOTTARI: Il Maestro di S. Martino „ 700
- 5) GINA FASOLI: Cronache Medievali di Sicilia „ 600
- 6) GIUSEPPE AGNELLO: Gli studi di archeologia cristiana in Sicilia . „ 400
- 7) LUCE BELFIORE: La Basilica di Murgò „ 700
- 8) GIORGIO PICCITTO: Per un moderno vocabolario siciliano. . . „ 500